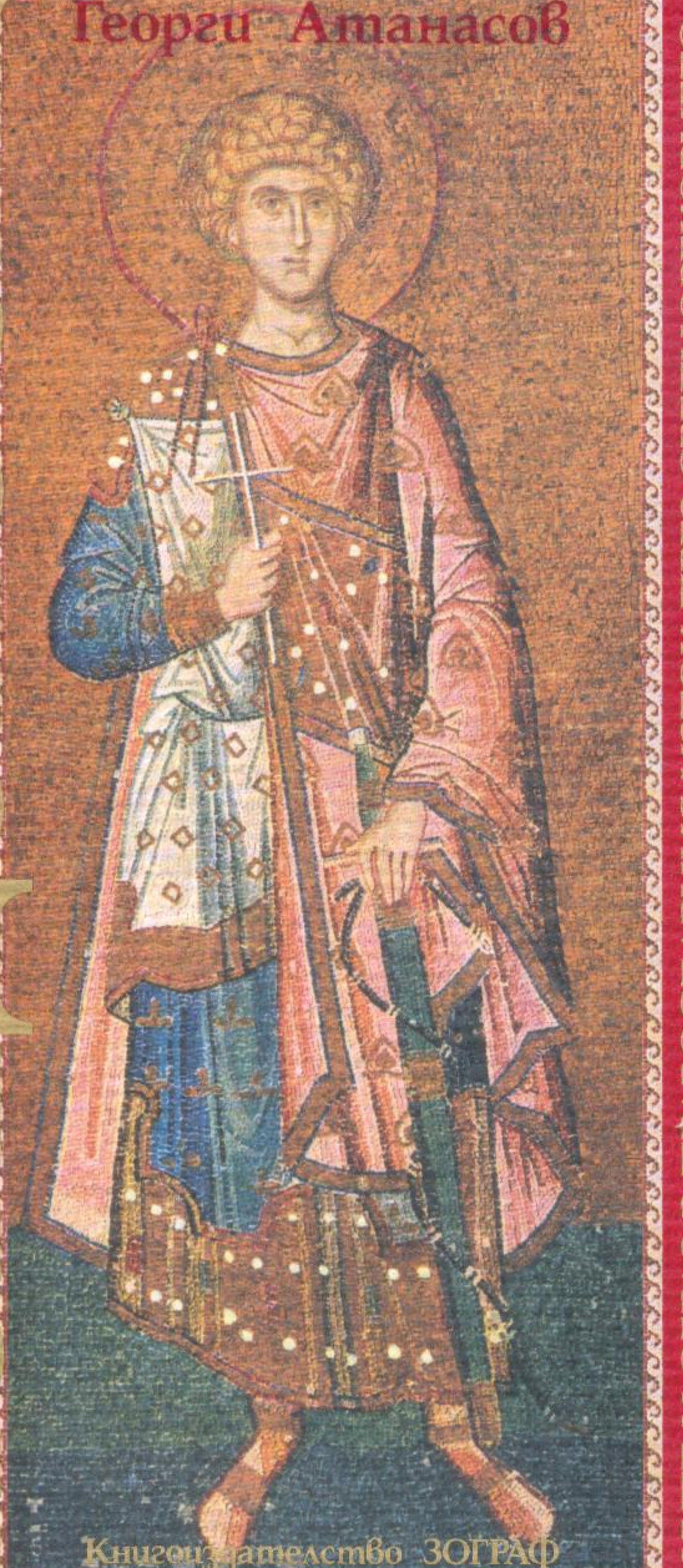
Георги Атанасов

СВЕТИ ГЕОРГИ ПОБЕДОНОСЕЦ

КУЛТ И ОБРАЗ В ПРАВОСЛАВНИЯ ИЗТОК ПРЕЗ СРЕДНОВЕКОВИЕТО



Книгоиздателство ЗОГРАФ

Георги Атанасов

СВЕТИ ГЕОРГИ ПОБЕДОНОСЕЦ

КУЛТ И ОБРАЗ В ПРАВОСЛАВНИЯ ИЗТОК ПРЕЗ СРЕДНОВЕКОВИЕТО

Georgi Atanassov

SAINT GEORGE TRIUMPHANT

THE CULTUS AND IMAGE IN THE MEDIEVAL EASTERN ORTHODOX WORLD

© *Георги Атанасов*, 2001 год.

Георги Атанасов

СВЕТИ ГЕОРГИ ПОБЕДОНОСЕЦ

КУЛТ И ОБРАЗ В ПРАВОСЛАВНИЯ ИЗТОК
ПРЕЗ СРЕДНОВЕКОВИЕТО

Книгоиздателство "Зограф"

СЪДЪРЖАНИЕ

Въведение 9

Първа глава Формиране и развитие на култа към свети Георги 12

Втора глава Образът на свети Георги в средновековната литература 41

Трета глава Свети Георги мъченик 57

Четвърта глава Свети Георги застъпник за хората пред Бога 77

Пета глава Свети Георги воин пешак в цял ръст 100

Шеста глава Бюстовите изображения на свети Георги воин 137

Седма глава Свети Георги воин пешак и змееборец 150

Осма глава Свети Георги воин, конник и змееборец 175

Девета глава Чудото с царската дъщеря 225

Десета глава Свети Георги спасява попаднал в робство младеж християнин 243

Единадесета глава Свети Георги конник 254

Дванадесета глава Свети Георги на трон 264

Тринадесета глава Житийните цикли на свети Георги 274

Заключение 314

Списък на съкращенията 324

Abstract 326

Показалец 337

Georgi Atanassov

SAINT GEORGE TRIUMPHANT

THE CULTUS AND IMAGE IN THE MEDIEVAL EASTERN ORTHODOX WORLD

Zograph Publishing House

CONTENTS

Introduction 9

Chapter One — Shaping and Development of St. George's cultus 12

Chapter Two — St. George's Figure in the Medieval Literature 41

Chapter Three — St. George Martyr 57

Chapter Four — St. George as Patron of the Human Beings before God 77

Chapter Five — St. George as Pedestrian Warrior in full height 100

Chapter Six — Busts of St. George 137

Chapter Seven — St. George as Pedestrian Warrior and Dragon-fighter 150

Chapter Eight — St. George as Horseman and Dragon-fighter 175

Chapter Nine — The Miracle with the King's Daughter 225

Chapter Ten — St. George Savior from Slavery of a Young Christian 243

Chapter Eleven — St. George Horseman 254

Chapter Twelve — St. George Enthroned 264

Chapter Thirteen — The *Acta* and *Vita* of St. George. 274

Abstract 326

Index 337

Посвещавам тази книга на:

Георги Сурсувул - сратник и тъст на цар Симеон Велики (893-927), настойник и съветник на цар Петър I (927-970)

Георги - боил, воин и дипломат при княз Борис I Михаил (852-889 и цар Симеон

Георги - монах и синкел български в края на IX и началото на X век

Георги - архиепископ на България в края на IX век

Георги Войтех - един от ръководителите на антивизантийското въстание през 1072 година

Георги Граматик - български книжовник от XIII век

Георги Презвитер - български книжовник от XIII век

Цар Георги I Тертер (1280 - 1292)

Цар Георги II Тертер (1321 - 1322)

Георги Репана - български болярин от началото на XIV век

Георги - български воевода, защитник на Баткун и Източните Родопи от турците в края на XIV век

Георги - български воевода, защитник на Девин и Родопите от турците в края XIV век

Георги - болярин и родолюбец от Софийско през XV век, ктитор на Кремиковския манастир "Св.Георги"

Свети Георги Нови Софийски - постигнал мъченическа смърт на 11 февруари 1515 година

Свети Георги Новейший Софийски - постигнал мъченическа смърт на 26 май 1530 година

Георги Пеячевич - един от ръководителите на Чипровското въстание

Георги Чепински - свещеник и първенец от Костандово през XVIII век

Георги Гарабчи - хайдутин и воевода в Ямболско през първата половина на XIX век

Георги Кабакчиев - търновски първенец от средата на XIX век

Георги Пешаков - книжовник от XIX век

Георги Пържелков - воевода от Горна Джумая през XIX век

Георги Мамарчов - български възрожденец, капитан на руска служба, участник в Руско-турските войни от началото на XIX век, един от първите ръководители на българското националноосвободително движение

Георги Стойков Раковски - идеолог на българското националноосвободително движение

Георги Казака - сратник на Раковски, един от ръководителите на Браилските бунтове от средата на XIX век

Гина Кунчева - майката на Апостола
Георги Бенковски - ръководител и пръв воевода на Априлското въстание
Георги Обретенов, син на Баба Тонка, един от ръководителите на Априлското въстание
Георги Измирлиев - един от ръководителите на Априлското въстание
Гьорче Петров - един от създателите и ръководителите на Вътрешната македоно-одринска революционна организация
Георги Кондолов - един от ръководителите на Преображенското въстание
Георги Вазов - български генерал, герой от Балканските войни
Георги Гагов - подофицер, участник в Балканските и Първата световна война, моя прадядо
Георги Стаматов - писател
Гео Милев - поет
Георги Златарски - професор
Георги Овчаров - архитект
Георги Аспарухов - футболист
Георги Чапкънов - скулптор
Георги Атанасов-Казака - моя дядо
Георги Г.Атанасов - моя баща
Георги Костадинов - мой приятел
Георги Ч.Янков - все още малък българин
Георги Н.Атанасов - моя племенник и все още малък българин
... И на всички БЪЛГАРИ, които са носили, носят и ще носят името ГЕОРГИ с ДОСТОЙНСТВО!

Написването на тази книга бе възможно и благодарение съдействието на проф.д-р на изк.Елка Бакалова, мой рецензент, безкористно предоставила ми пълен достъп до богатата си лична библиотека, на доц. д-р Пламен Павлов, мой рецензент и приятел, на Ерик Вайс, френски културен аташе в София през 1993 и 1994 година, с чиято акредитация специализирах в Париж и Бордо, на проф.Ренате Пилингер от Виена и на д-р Карл фон дер Лое от Мюнхен, изпратили ми редки и ценни публикации по темата, на преводачката Даниела Петрова от Силистра, на художниците Георги Жеков и Енчо Златев от Силистра, на фотографа Красимир Георгиев от София и най-вече на съпругата ми Атанаска Атанасова - с преводите от гръцки и английски и с всестранната подкрепа.

ВЪВЕДЕНИЕ

Свети Георги е сред най-популярните светци през Средновековието и съвсем естествено е неговият култ да намери широко разпространение из целия християнски свят след V век. Превръщането му в патрон на византийските василевси, германските императори, българските царе, руските князе, сръбските и английските крале и най-после на цяла една държава – Грузия (Георгия), предизвиква превъплъщаването на образа му върху стотици паметници на изобразителното и приложното изкуство. Почитането му в различни условия, в разнообразна етническа и културна среда в продължение на повече от десет столетия е свързано както с формирането и разпространението на общоприети иконографски типове, така и с някои специфични, чисто локални сюжети и детайли. Поради това специалистите по християнско изкуство, средновековна литература и християнска археология винаги са бивали безкрайно затруднени, когато трябва да поднесат една по-пълна картина на възникването, промените и развитието на култа и образа на св.Георги. С оглед на това според мен е по-удачно отделните иконографии да се разгледат в самостоятелни студии (глави). По този начин е възможно да се проследят по-детайлно измененията във времето и пространството и можем по-осезателно да се докоснем до духа и семантичната натовареност, които носи в себе си всяка една сцена.

Другият сериозен и винаги актуален проблем е цялостното обхващане на паметниците, различните иконографии на кападокийския светец. Освен че са многобройни, трудно достъпни и несистематизирани, те най-често се съхраняват в колекции без достатъчно данни за произход, местонамиране и без сведения за културно-археологическата среда, от която произхождат. В този смисъл от особено значение са публикуваните през последното десетилетие находки от Балканите, Задкавказието и Северното Черноморие. При това мнозинството от тях са открити чрез системни проучвания в датирани археологически хоризонти и това ги прави изключително ценни източници за хронологизацията и класификацията на някои от основните иконографски типове.

При систематизирането на материала ще се огранича с творбите от православния Изток, защото западноевропейското изкуство още през VIII – IX век тръгва по свой собствен път, като неговите отлики от Изтока се задълбочават още повече след схизмата през 1054 година. Желязна завеса в изобразителното изкуство обаче никога не е падала и творчески контакти, както и взаимни влияния е имало постоянно, но с различна интензивност. Процесите по време на кръстоносните походи и взаимоотношенията Византия – Италия са показателни в това отношение и няма да бъдат подминати, защото оказват косвено въздействие върху някои портрети на св.Георги. И все пак изображенията му в католическия Запад са по-специфични, различни по дух и традиции, и не кореспондират пряко с настроенията и процесите в Изтока.

От друга страна, в резултат на доминиращото положение на византийското изкуство, в православния свят се изгражда един сравнително хомогенен културен кръг, където наред с всичко останало се достига до обща концепция за мястото на св.Георги в духовното и художественото пространство. Роля за това има формираната след редакцията на древните жития общоприета и твърде мащабна литературна рамка, включваща агиографската книжнина и многобройните по съдържание чудеса. Между X и XVI век те получават голямо разпространение сред всички православни народи, като са преведени на техните литературни езици.

От трета страна, положението на Константинопол като всепризнато средище на официалното изобразително изкуство води до заемането на готови иконографски решения от елитите в столиците на останалите страни. Специално за св.Георги този процес е улеснен, защото по примера на Византия той е наложен като патрон на владетелите и закрилник на армията в България, Грузия, руските княжества, Сърбия, Армения и румънските княжества Влашко и Молдова. Местните художествени школи обаче не са повърхностни имитатори и те често достигат до собствени художествени решения, като обогатяват иконографията и еманципират култа към кападокийския светец.

Той до такава степен се вплита в духовното и изобразителното пространство на Изтока, че завоюва позиции и в дълбочина сред широките народни слоеве, които го контаминират с древни езически божества и култове. Така на определен етап св.Георги е призван да откликва по целия спектър проблеми, които вълнуват и занимават средновековното общество – да покровителства владетелите, да води войнството към победи, да спасява народите и страните от злите сили (нашественици, еретици, варвари, мюсюлмани и пр.), да освобождава от робство пленници, да се застъпва пред Бог за богата реколта, за приплода на животните и прочие. И всичко това е облечено в разнообразни художествени картини, които всъщност се редуцират до десет канонични иконографски типа и богато илюстриран житиен цикъл.

Хронологически проучванията ще се ограничат до XV – XVI век, тоест до разпадането на византийския културен кръг, благодарение на който в продължение на десет века образът на св.Георги е приоритет за официалното светско и църковно изкуство. Прочее, тъкмо през XV – XVI век повечето християнски народи в Изтока напълно или частично губят своя национален суверенитет, техните национални войски са ликвидирани като институция, а аристокрацията е почти унищожена или редуцирана и подчинена на турските султани и татарските ханове. При така сложилите се политически и културни реалности съвсем естествено е култът към кападокийския светец да се снижи на профанно ниво, където започва да обслужва повече частни и регионални общностни интереси. Заедно с това образът постепенно се видоизменя и отдалечава от класическите прототипи, а иконографиите се трансформират съществено по посока вкусовете и спецификите на местните народностни школи. Това обаче са процеси, които изискват друга методика на изследване и нямат пряко отношение към достиженията и особеностите на византийския културен кръг от V – VI до XV – XVI век, където култът и образът на св.Георги имат устойчиво и ярко присъствие.

ПЪРВА ГЛАВА

ФОРМИРАНЕ И РАЗВИТИЕ НА КУЛТА КЪМ СВЕТИ ГЕОРГИ

Многобройните, но познати предимно от късни преписи източници за живота и подвизите на свети Георги не бива да се възприемат еднозначно и безрезервно. Автентичната информация в тях прозира трудно през напластяващите се столетия наред полулегендарни, легендарни и чисто локални художествени измислици. И въпреки всичко има основания да се твърди, че един красив младеж на име Георги постига мъченическа смърт в самото начало на IV век. Според сказанието той произхожда от знатна кападокийска фамилия – баща му Геронтий е висш държавен администратор и разбира се езичник, а майка му Полихрония – християнка[1]. Под нейно влияние момчето е възпитано в благочестив християнски дух, който дори пропитата със сурови езически предразсъдъци римска армия не е в състояние да изкорени. Във войската Георги достига до висок чин (комес, трибун (?)) и участва в мащабните императорски експедиции в Персия, Британия, Ливан и други области. Свидетел на непрекъснати насилия и жестоки гонения срещу християните, Георги решава да промени завинаги живота си. Следвайки Христовия закон, той раздава безвъзмездно цялото си богатство на бедните и открито афишира своята принадлежност към християнската вероизповедна общност. Отказът му да се разкае и да отдаде почит на езическите божества го довежда до мъченическа смърт в Никомедия или в Лида (Диаспол).

Впрочем известно е, че поради хетерогенния състав на римската армия и решаващата ѝ роля за съхраняването на римската държавност, през III – IV век[2] особено се държало на стриктното спазване на императорския култ – обединяващ фактор за войниците, произхождащи от различни провинции, където по това време се изповядват различни религии. За пресичане на центробежните стремежи във войските строго било преследвано почитането на други божества освен официалните. Поради твърдия си отказ да боготворят императора и идолите християните много бързо се превръщат в обект на безпощадно избиване. Докато цивилното общество проявява към тях известна толерантност, в армията те са преследвани и сурово наказвани. Затова далеч преди големите гонения по времето на император Диоклециан (284-305) има сведения за римски войници-християни, понесли мъченическа смърт. Така донякъде се обяснява защо сред раннохристиянските светци-мъченици преобладават войниците.

Това ще да е една от причините за известни противоречия при определяне годината на мъченическата смърт на св.Георги. Един коптски източник посочва 250 година[3], Пасхалната хроника от VII век насочва към 255 година[4], а латински източник – към 291 година[5]. Най-вероятна обаче изглежда 303 година и тя се възприема както от повечето изследователи, така и от църквата[6]. Като основен аргумент за тази дата се привеждат достатъчно извори, които отбелязват, че именно император Диоклециан, е гонителя и екзекутора на св.Георги.[7] Добре известно е, че при този император изстъпленията срещу християните започват точно през 303 година. Ето защо е най-вероятно тъкмо тогава да е пострадал и св.Георги, но идеята за персоналното участие на Диоклециан може и да е художествена измислица, защото въвеждането му в житийния цикъл става едва към VII век. Същевременно не бива да се подминава факта, че точно в Никомедия на брега на Босфора, където според някои агиографски съчинения е измъчван св.Георги, Диоклециан построява една от своите разкошни лични резиденции. Поради това особен интерес предизвиква сведението на Евсевий Кесарийски в осмата глава на неговата прочута "Църковна история", че в Никомедия един "мъж от ненисък произход" е измъчван от Диоклециан, защото поругал идолите в езическия храм[8].

В случая аналогиите със свети Георги просто се натрапват: той също има благороден произход, изтезаван е от Диоклециан в Никомедия, а непосредствено преди да бъде умъртвен той също разрушава идолите в едно езическо светилище. Да не забравяме обаче, че този сюжет е експлоатиран още в Стария завет (Данаил 14, 23-28) и е тиражиран често в агиографската книжнина[9]. Затова не може да се твърди със сигурност дали е провокиран от действителното житие на св.Георги и дали св.Георги от житията е идентичен със светеца, за когото Евсевий твърди, че е измъчван в Никомедия, и все пак подобна взаимовръзка има право на живот поне като хипотеза.

Относно годината на мъченическата смърт на св.Георги има малко по-солидни аргументи, които дължим отново на Евсевий Кесарийски. В споменатата "Църковна история" се твърди, че при диоклециановите гонения през 303 година насилствено са екзекутирани Антимий и други християни[10]. А според хрониката на Кедрин и една сирийска патрология от V век мъченическата смърт на св.Георги се свързва тъкмо с умъртвяването на св.Антимий, което по-определено насочва към 303 година, на 23 април[11].

Отдавна се дискутират не само месторождението, годината и мястото на мъченическата смърт на св.Георги, но и принципния въпрос доколко той е реална историческа личност. Някои противоречия в житията предизвикаха формирането на крайни и диаметрално противоположни възгледи по тези въпроси. Така например към края на миналия век е подхвърлена идеята, че св.Георги е идентичен с месопотамския мъченик Елпидий и то само поради съвпадението на празниците им на 23 април[12]. Липсва обаче поне донякъде задоволителен отговор на следните въпроси: как култът се придвижва от Месопотамия до Палестина и Кападокия и по каква логика името Георги се извежда от Елпидий. Очевидно тази хипотеза е напълно несъстоятелна и често се пропуска дори в историографските прегледи.

Като изхождат от необичайно обширния житиен цикъл и сериозните различия по отношение на областите, градовете и годините, в които е роден и екзекутиран св.Георги, някои учени предполагат, че всъщност житието му е редактирана съвкупност от житията на няколко мъченици[13]. Това действително е възможно, но трудно доказуемо. Не бива да се забравя, че върху житията на св.Георги са работили може би най-ерудираните специалисти по средновековна литература като К.Крумбахер, Й.Ауфхаузер, А.Кирпичников, И.Делайе, А.Веселовски, Иван Дуйчев и други, но никой от тях не е доловил следи от подобна компилация. Дори да се допусне нейното съществуване, пак мисля, че скелетът на повествованието е житието на един известен и популярен в Близкия изток мъченик на име Георги. То може и да е било допълвано със случки и събития (извън наличието и на чисти измислици) от живота на други, по-малко популярни светци от този регион, постепенно изтласкани на заден план, затъмнени и заличени от доминиращата фигура на св.Георги.

Най-сериозната дискусия по личността на св.Георги обаче е предизвикана от големия английски историк от XVIII век Е.Гибън[14]. В своя фундаментален труд "История на упадъка и разпадането на Римската империя" той прокарва идеята, че св.Георги Кападокийски действително е историческа личност и се припокрива напълно с екзекутирания през 361 година александрийски ариански епископ Георги, наречен също Кападокийски. Това твърдение предизвиква истински скандал и впряга в научни диспути няколко поколения предимно клерикални изследователи. На първо място в чисто емоционален план провокацията е в самата личност на александрийския епископ. Освен че е арианин, което и за православни, и за католици е по-дискредитиращо от езичник, този Георги е роден в Епифания (Киликия) в семейство от най-нисш (роби?) произход. Натрупва голямо богатство като доставчик на месо и други храни за римската войска посредством нечестна търговия, прикрити измами, мошеничества и ласкателства. Обвинен в измами и корупция, избягва и се спасява в далечен Египет, където с подкупи успява да се добере до епископската катедра. Управлението му в Александрия е опетнено с жестокост и алчност, поради което си навлича ненавистта и на християни, и на езичници. Използвайки реформите на император Юлиан Отстъпник (361-363) през 361 година, разбунтувалата се градска тълпа го убива и изхвърля тялото му по най-позорен начин в морето. Според Гибън неизвестно по какви пътища този тиранин и богохулник е канонизиран за светец.

С основание внушението на английския историк е подлагано на най-остра критика, защото не издържа дори елементарна проверка. Действително съвпадат имената, връзката с Мала Азия и смъртта, провокирана от езичниците, но е необяснимо как Георги от Александрия е канонизиран и погребан в далечния Лида без никаква връзка с този палестински град. Още по-трудно може да се обясни разцветът на култа към св.Георги през V – VI век при положение че се е знаело арианското вероизповедание на епископ Георги от Александрия. Най-после има податки за почитането на св. Георги още по времето на император Константин Велики (306-337), управлявал империята няколко десетилетия преди умъртвяването на александрийския епископ Георги.

През последния век немалко изследователи прокарват една друга идея – че св.Георги е един изцяло митологичен образ. Впрочем още известният реформист на църквата Жан Калвин и последователите му се съмняват, че Георги наистина е съществувал[15]. Пълното с чудеса и свръхестествени явления житие дразни още средновековните канонисти. Не бива също да се подминават известни съвпадения на образа на св.Георги с някои източни митологични герои като Персей, Хор, Тезей, Митра, кавказките герои, тракийските конници, Талмуз (Телмас) и др.[16] Тук обаче по-скоро става въпрос за формално заимстване при изграждането на иконографски типове и свързаните с тях апокрифни и полуапокрифни чудеса, отколкото за идеологически пропотипи, на базата на които според някои изследователи е изграден култът към св.Георги. В пространно изследване на тази тема И.Делайе обосновава присъствието на светите мъченици, включително Георги, като реални исторически субекти, които нямат нищо общо като битие с митологичните езически герои.[17] Дори ако се допусне съществуването на езически реминисценции в житийната литература и иконографските сюжети, това несъмнено е друга тема, която няма отношение към историческото битие и мъченическата смърт на светците. Най-сетне може да се зададе основателният въпрос как около една изцяло измислена личност от началото на IV век ще се формира и развие толкова силен култ и само след няколко десетилетия св.Георги ще стане най-почитания мъченик в Източното Средиземноморие!

Несъмнено в основата на повествованието лежат наистина станали събития и историческата личност на местен знатен воин християнин. Прочее, още И.Делайе твърди, че първоначално култът към св.Георги е изцяло локален, а Ф.Кумонт смята, че има достатъчно доказателства за войнската му биография[18].

Наративните източници обаче поставят проучвателите на изпитание не само при определяне на месторождението и на годината на смъртта на мъченика, но и на града, в който е екзекутиран. Затова и фразата на Анри Льоклерк "Роден на?, в?, умрял на?, в?", скрупольозно погледнато, продължава да бъде актуална[19]. И все пак посочени са два града – Никомедия в Мала Азия и Лида (Диаспол) в Палестина. Предвид наличието на резиденция и присъствието на Диоклециан в Никомедия през 303 година, изглежда че мъченията и екзекуцията са се състояли тук, на брега на Босфора. Същевременно безспорният мартирий в Лида предполага, че след екзекуцията мощите на светеца са пренесени в Палестина, догадки за което има и в някои от източниците[20]. Така до известна степен се дава отговор на въпроса на Кр.Валтер защо Георги липсва сред имената на 120 мъже и 15 жени, които според Евсевий Кесарийски постигат мъченическа смърт в Палестина[21]. Това може да се дължи именно на факта, че св.Георги постига мъченическа смърт в Никомедия (спомена се, че податки за това има у същия Евсевий Кесарийски), а по-късно тялото му е транспортирано в палестинския град Лида.

Ако това е вярно, как пък е станало така, че мартирият е построен в Лида, а не в Никомедия? От Евсевий Кесарийски знаем, че император Константин Велики издигнал мартирии на места, където мъчениците са екзекутирани и погребани[22]. В много случаи обаче тези две места не съвпадат и често поменални съоръжения се строят и на двете, като предимство ще да е имало местосъхранението на мощите[23]. Прочее, според полулегендарни сведения мартирият на св.Георги е изграден най-малко няколко десетилетия след кончината му, при Константин Велики[24] и затова мястото, където били съхранявани мощите, е било по-актуално от позамъгления спомен за мястото на екзекуцията. Ако пък строителството е чак към края на IV – началото на V век, както подхвърлят някои изследователи[25], това съображение важи с още по-голяма сила и така Лида (Диаспол) си присвоява цялата слава. Даже до началото на нашия век стари жители на Лида посочвали мястото, където се намирала "къщата" на El-Khudir – арабското име на Георги[26]. За съжаление по конюнктурни политически причини останките на първоначалния мартирий не са проучени чрез нарочни археологически разкопки, а писмените извори не поднасят съществена информация нито за архитектурата и интериора на мартирия, нито за евентуалните изображения на мъченика в него.

Съществуването на мартирия обаче е безспорно регистрирано през VI век. Пръв го отбелязва поклонникът в Светите места Теодосий, посетил Лида около 530 година. Той пише, че тялото на мъченика е положено в сградата на мартирия и извършва много чудеса. Това сведение се повтаря от Антоний от Пиаченца, поклонил се в Лида около 570 година, и от Адамнаниус, който бил там около 670 година[27].

Определено най-често мартирият е споменаван в многобройните чудеса на светеца, извършени след мъченическата му смърт. Тук евреин, ограбил храма, е наказан от св.Георги, а после се покаял и приел християнството; тук е спасен младеж, преследван от арабите; тук е покосен чиновник на Диоклециан, счупил кандилото пред образа, а малко по-късно самият Диоклециан е ослепен и умъртвен в светилището и пр. и пр.[28] Ако трябва обаче да се коментира хронологически най-ранното агиографско описание на постройката, то засега се посочва житието на Теодор от Сикеон, написано към началото на VII век[29]. Мартирият (Голямата църква) е споменат няколко пъти във връзка с извършените от светеца чудеса, при което той се явява наяве и насън пред Теодор и негови близки.

Ако се съобразим с автентичните и по-сигурно датирани източници, то светилището ще да е трансформирано в храм към началото на VI век. А известно е, че тъкмо тогава император Юстиниан Велики (527-565) разгръща огромна строителна дейност и над много мартирии възникват мартириални църкви, чието изграждане по правило не нарушава разположението на първичните гробове и малки гробищни постройки[30]. Издигането на храм над мартирия на св.Георги е несъмнено, защото той е пресъздаден върху мозаичното пано от Мадава, датирано в VI век[31]. Изобразена е базиликална сграда с прилежащи постройки, между които без съмнение е и самият мартирий. В началото на IX век францисканският монах Бернард свидетелства за манастир около базиликата[32]. Не се знае обаче точно кога е построен този манастир. Несъмнено мартиралният комплекс в Лида има дълга и превратна строителна история. Вероятно е претърпял разрушения по време на византийско-персийските войни към края на VI и през първата третина на VII век, в които има и елемент на религиозна нетърпимост. Косвени свидетелства се съдържат в някои по-късни чудеса, извършени от св.Георги, като това с изцеления персиец, дал 1200 унции злато за благоустрояване на храма, или пък това с вдовицата, пожелала да занесе колона като дар за строящия се храм на светеца[33]. Не по-малки са сътресенията при византийско-арабските войни, респективно падането на Лида под властта на арабите. Нетърпимостта на арабите към християнските култови паметници ескалира непрекъснато по време на кръвополитните войни на халифата с Византия. Неслучайно в чудесата се споменава за арабин, опитал се да разруши художествения образ на св.Георги в мартирия, но заради светотатството си паднал убит от божествените сили[34]. Този разказ може да се възприеме и като алегорично повествование за непрекъснатите разрушения и възстановявания на храма в Лида и божията промисъл в опазването му. Въпреки всичко изглежда светилището не понася сериозни и безвъзвратни щети между VII и XI век. Ако се доверим на споменатото описание на монаха Бернард, през IX век застроената площ вече е значителна и дори е оформен манастир.

Събитията от XI-XII век обаче оставят тежък отпечатък върху състоянието на мартирия и прилежащия му комплекс. Цветущият период за Византия и за християнските паметници в Близкия изток приключва с края на епохата на способните василевси от Македонската династия. Империята загубва безвъзвратно Светите места и респектиращия авторитет сред арабите, които дълго са принудени да зачитат християнските светини в тази зона. Допуска се, че при ислямската инвазия около средата на XI век,наред с другите ценни реликви на Изтока, е пострадал и мартирият с църквата в Диаспол. Повредите обаче са отстранени много бързо. За това косвено загатват събитията от 1099 година, когато по време на Първия кръстоносен поход светилището е повторно и съзнателно разрушено (значи преди това е било добре запазено) от турците, за да не попадне в ръцете на кръстоносците[35]. И все пак рицарите превземат Диаспол и се покланят пред мощите на св.Георги. Прочее, тъкмо той е техният патрон-закрилник в свещения поход. Археологическите и писмените източници свидетелстват, че тогава е построена нова базилика, малко по-северно от ранновизантийския мартирий[36]. Непосредствено след завършването ѝ обаче султан Саладин (1180-1225) прогонва кръстоносците от Диаспол и я разрушава до основи. По-късно върху руините на базиликата мюсюлманите издигат джамия, която до ново време не позволява ефективни археологически разкопки на това място.

Междувременно обаче фрагменти от мощите на св.Георги попадат в различни християнски култови центрове, които могат да се възприемат като вторични мартирии. Още в споменатото по-горе житие на Теодор от Сикеон се твърди, че след като построил голяма църква в чест на св.Георги, той имал нужда от мощи на светеца за освещаването ѝ. Със съдействието на епископа на Герина (недалеч от Лида), Теодор получил част от главата, един зъб и други фрагменти от скелета на кападокийския мъченик[37]. По-късно тези светини (но едва ли всички) били пренесени от император Ираклий I (610 – 641) в Константинопол за освещаване на ново светилище, посветено на св.Георги, до Адрианополската порта. Изглежда действително е било така, защото тъкмо пред тях се поклонил руският пътешественик Антоний от Новгород през 1200 година[38].

Най-голямо любопитство обаче предизвикват мощите на св.Георги в известния храм в Езра (около границата между Палестина и Сирия), описани около средата на миналия век от Мелхиор де Вогю (обр.2)[39]. Те се съхранявали в специална шахта зад олтара (конфесио) и са били съпътствани от посветителен надпис от VI век, който гласял: "Дом господен, заменил жилището на демони (езическо светилище – б.а.): Светлината на спасението се явила на мястото, което преди било изцяло покрито с мрак. Където преди жертвите били предлагани на идоли, сега има хорове от ангели. Където преди Господ бил провокиран, сега Господ е успокоен. Истинският мъж, приятел на

Христос, първият магистър Йоан, син на Диомед, предложи тази постройка на Господ като дар от себе си, поставяйки скъпоценната реликва на победоносния свети мъченик Георги, който се явил пред Йоан не насън, а наяве."

При тези факти е естествено да се запитаме кога всъщност започва раздробяването на мощите на светеца и разпръскването им от Лида за освещаването на други храмове. Ако надписът в църквата "Св.Георги" в Шакка е наистина правилно разчетен и датира от 354/357 година (според други епиграфи даже 323 година), то на пръв поглед този процес е започнал само няколко десетилетия след изграждането на първичния гроб мартирий в Лида[40]. В този смисъл строежът в Лида действително може да се отнесе към епохата на Константин Велики, както се подхвърля в някои полулегендарни източници. Все пак те си остават полулегендарни, а датата на надписа в Шакка (особено датирането му в 323 година, при управлението на Константин Велики) е твърде съмнителна. Наистина според раннохристиянската традиция е редно освещаването на църква да става чрез мощи на мъченици, поставяни под олтара, но тази практика (култът към реликвите) се налага едва към края на IV – началото на V век[41]. В този смисъл началото на разчленяването на мощите на св.Георги по-скоро трябва да се свърже с религиозната дейност на императрица Евдокия (съпруга на Аркадий – 394 – 408), която се обявява за покровителка на неговия култ и му посвещава църква с гробница в Сеих Бард[42]. По-късно, вече през зрелия V век, мощи на кападокийския светец ще да са попаднали в посветените му големи ротонди в Солун (обр.3) и София (обр.1) и в катедралата в Майнц[43].

Изглежда обаче, че първоначално най-много реликви попадат в Палестина и Сирия, където през ранния период има много сведения за храмове, именувани на св.Георги. Емблематичен е посоченият по-горе случай с църквата при Езра, където и сега се пази конфесиото с мощи. В храма в Ел-Меккаят в Йордания пък е открита самата

мощехранителница[44]. Мощехранителница е имало в Ресава и в базиликата в Йерихон, датирана в VI век[45]. В тази зона има сведения най-малко за други пет храма от V – VI век, носещи името на св.Георги[46]. Надпис от Едеса пък загатва за разпространението на култа в Северна Сирия[47]. Именно във връзка с религиозните проблеми в Сирия специално внимание на мощите и култа на св.Георги отделя и Юстиниан Велики. Действията му са целенасочени и продиктувани от глобалната религиозна политика на империята. Императорът използва голямата популярност на кападокийския светец в монофизитна Сирия и чрез широка строителна и благотворителна програма относно посветените му светилища се надява да снижи религиозното противопоставяне и да спечели еретиците за общовизантийската кауза[48]. Монофизитите обаче запазват своите преобладаващи позиции, за което свидетелстват и двата техни метоха в Северна Сирия от края на VI век[49].

По това време е изградена и споменатата от Антоний от Пиаченца странноприемница с патрон св.Георги по пътя от Синай към Акаба[50]. Впрочем тъкмо със строителната дейност на император Юстиниан Велики се свързва възстановяването и разширяването на мартирия в Лида. Съвсем естествено това укрепва култа към светеца през VI век и в останалите палестински градове, където са известни още няколко посветени на него светилища. Най-значителните между тях са църквите в Ерусалим, Ел Меккаят и Йерихон[51]. Прочее В.Хаубрих предлага внушителен списък от 86 споменавания за култа към св.Георги (основно от Близкия изток) и, естествено, започва със спорния надпис от Шакка[52].

Друг значителен център на култа към св.Георги в Изтока е Египет, където според коптски източник от XIII век се съхраняват много мощи от древни времена[53]. Със сигурност първата известна църква, носеща името му, е осветена в Кайро през 684 година[54], а популярността му в големия монашески център Бауит е несъмнена. Там е регистрирано и едно от най-ранните му изображения от VI век[55].

В тази последователност специално внимание следва да се отдели на имперската столица Константинопол. Твърди се, че десетина църкви в този космополитен град са имали за патрон св.Георги[56]. И това е знаменателно, защото Константинопол има първенстваща роля в тогавашния християнски свят при формиране вкусовете и предпочитанията в ойкумена. Полулегендарни източници, възпроизведени от Кодин, свидетелстват, че първата църква "Св.Георги" в столицата (в Хиерион) е изградена по повеля на самия Константин Велики през IV век[57]. Дали става въпрос за достоверен строеж, е спорно. Ето защо се приема, че католиконът на манастира "Ксирокерико", издигнат в края на VI век, е първия безспорно посветен на кападокийския светец храм в Константинопол[58].

Малко по-късно, по време на управлението на Ираклий I, са положени основите на споменатия по-горе храм при Адрианополската порта в Девтерон. По-автентични са сведенията за него в Санаксара на Константинополската патриаршия по повод събития от IX век. Р.Жанен идентифицира това светилище с манастира "Св.Георги Сикейот", където през 893 година е погребан константинополският патриарх Стефан, брат на василевса Лъв VI Мъдри (886 – 912)[59]. Също през IX век е отбелязана за пръв път църквата "Св.Георги Кипарисио", свързана през XI век с известния род Аталиат[60]. Изобщо прави впечатление, че при управлението на императорите от Македонската династия са построени и обновени няколко от най-значителните столични храмове, посветени на кападокийския светец. Най-известният сред тях обаче си остава издигнатия в средата на XI век от Константин IX Мономах (1042-1055) манастир в Мангана, където се съхранявала главата на св.Георги[61]. Богато украсената с мрамори и мозайки кръстокуполна петкорабна базилика с библиотека го превърнали в едно от най-разкошните и най-големите религиозни средища на Константинопол (обр.5). Обичайно било всяка година на 23 април (Гергьовден) с тържествена процесия тук да пристига за празничната литургия самият василевс[62]. Манастирът е разрушен през 1467 година, когато султан Мохамед II (1451-1481) започва да строи на това място дворец. Впрочем още няколко василевси: Исак I Комнин (1057 – 1059), Йоан II Комнин (1118 – 1143) и Андроник II (1282 – 1328) имали за патрон св.Георги. През 1302 година император Андроник II Палеолог му посветил църква в Сикес[63].

След като навлиза и се налага в духовния живот на столицата, по съвсем естествен начин култът към св.Георги прониква в императорската фамилия и става патрон на василевсите от Македонската династия и на повечето Комнини[63а]. Немалка роля за това играе воинската биография на кападокийския светец, а всеизвестна е тясната взаимовръзка на император Василий I Македонец (867 – 886) и неговите приемници с армията. Оттук нататък култът към св.Георги ще триумфира векове наред във Византия. А през IX – X век империята е на върха на своето могъщество и авторитет и същевременно пример и първообраз, към който тайно или явно се стремят владетелите и църквите в тогавашния християнски свят. В този смисъл Константинопол се превръща в опосредстващо звено в разпространението на култа към светеца от Азия към Европа и особено в страните от византийския културен кръг – България, Русия, Грузия, Армения, Сърбия, Южна Италия и пр.

Още от пръв поглед става ясно, че през зрялото средновековие в континентална Гърция броят на храмовете с патрон св.Георги е преобладаващ. Специално в Атина те са четири, като най-ранен изглежда е преустроеното в християнска базилика светилище на Хефест, разположено на Агората[64]. Впрочем между IX – XI век кападокийският светец има посветена църква в почти всички религиозни и административни центрове като Солун, Атон, Мистра, Мани, Арта, Оропос, Каламис, Пиргос, Ватикио и пр., а на Крит броят им надминава 60[65].

Истински връх в това отношение обаче бележи Грузия, която всъщност носи името на св.Георги (Георгия), а броят на посветените му храмове и манастири там надхвърля няколкостотин[66].

Църкви с патрон св.Георги са регистрирани и в Сърбия, където войнът светец е патрон-закрилник на кралете. Сред най-известните и внушителни постройки са храмовете до Нови Пазар (Джурджеви Ступови) от XII век и прочутите със запазените стенописи от XIII – XIV век църкви в Старо Нагоричино, Курбиново, Речани, Добриловина и пр.[67]

Многобройни са посветените на св.Георги храмове и в Русия, където кападокийският мъченик е патрон на князете, като се започне от Ярослав Мъдри (1019-1054). С този бележит владетел се свързва строителството на сакралната за Киевска Русия катедрала "Св.София" в Киев. Там специално за патрона на Ярослав през XI век е оформен параклис на св.Георги[68]. Прочее, малко са значимите руски средновековни градове, в които между XI и XV век да няма църква, манастир или параклис, посветени на св. Георги. По-известните сред тях са няколкото новгородски храма (специално Юриевският манастир с Георгиевския събор от 1119 година), църквите в Канев,Владимир (построена от княз Юрий Дългоруки през 1152 година), Стара Ладога, Псков, Москва и пр.[69]

Ще спомена за голямата популярност на кападокийския мъченик и в западноевропейския свят, въпреки че тази тема излиза извън очертания обхват на настоящото изследване. Култът към светеца е пренесен тук много рано от поклонници и ориенталски търговци. Още през 491 година Хлодилда, съпругата на крал Хлодвиг (481-511), посвещава на св.Георги метох, а кралят – новопостроения манастир в Камбре[70]. Тази традиция се продължава и от кралете от Каролингската династия, които са под силното впечатление и влиянието на Константинопол и делата на Юстиниан Велики. Сред най-значителните и импозантни строежи е църквата "Св.Георги" в Майнц от края на V век[71].

За популяризирането на култа от съществено значение са реликвите и мощите, които по различни пътища започват да пристигат в Западна Европа още през VI век, а през VII – VIII век притокът нараства поради арабската инвазия[72]. Тъкмо на базата мощи на св.Георги (отново глава ?!) папа Лъв II (682 – 683) му посвещава храм и в Рим[73]. По същото време е съградена и църквата "Св.Георги" във Венеция, където се съхранява пък част от ръката на светеца[74].

През VI – VIII век са му посветени светилища още в Равена, Майнц, Мец, Париж, Бордо, Сицилия, Арле, Соасон и особено в Галия[75].

Култът (съпроводен с приток на мощи и реликви) укрепва по време на кръстоносните походи през XI – XIII век, когато светецът е възприеман като предводител на християнските армии към Светите места и Божи гроб. Популярността му рязко нараства с разпространената през XII век легенда, че самият св.Георги предвождал кръстоносната войска при атаката на Антиохия[76]. Така преди, по време на и след кръстоносните походи той се налага като патрон на германските императори, английските крале и най-просперириращите италиански републики Венеция и Генуа, където има храмове с реликви[77]. По това време се издигат и посветените му внушителни базилики в Бамберг, Лимбург, Прага, Барселона, Верона и прочие, които са сред най-импозантните светилища в християнския свят.[78]

Сега да се върнем отново в православния Изток и да проследим развитието на култа към св.Георги в България. За съжаление нарушената приемственост между култовите центрове на Първото и Второто (Възстановеното) българско царство и особено след падането на България под турско робство затруднява цялостното проучване на религиозния живот. Поради това са много малко съхранените имена на средновековни църкви, манастири и скални обители, които почти винаги се откриват в руинно състояние. И все пак, ако обърнем внимание на малкото запазени наименования на култови сгради, то несъмнено ще забележим, че много от тях имат за патрон кападокийския светец.

Определено най-ранна между тях е ротондата "Св.Георги" в самия център на София[79]. Тя е сред най-дискутираните паметници от българските археолози, архитекти и изкуствоведи[80]. Сред многото, често взаимно изключващи се мнения за храма, най-правдива изглежда линията, поддържана от Б.Филов, А.Грабар, А.Рашенов и Ст.Бояджиев[81]. С някои нюанси те приемат, че сградата представлява римска баня от II век, частично разрушена при хунските нашествия. В самия край на IV или в началото на V век е била възстановена но вече като християнски храм, посветен на св.Георги (обр.1). Най-вероятно по време на българо-византийската война, когато хан Крум (803-814) превзема Сердика, църквата е опожарена и куполът рухва. Изглежда, че след приемането на християнството в България сградата е възстановена в първоначалния си вид, стенописана през X век и превърната в един от най-внушителните храмове на средновековния Средец[82].

Религиозният живот по това време обаче е съсредоточен почти изключително в Североизточна България и Македония. Именно тук, благодарение на археологическите проучвания и епиграфските паметници, са регистрирани няколко църкви с патрон св.Георги. Едната е в скалната обител от X век до Мурфатлар в Централна Добруджа[83], а втората по всичко изглежда е манастирският храм до с.Равна – между Преслав и Провадия[84].

Последният заслужава специално внимание, защото наскоро е изцяло проучен чрез системни археологически разкопки. До южната му стена (обр.4) е открит надпис графит, който гласи: "Освети се този храм – месец април, двадесет и трети индикт, година 6097"[85]. Той породи продължителна научна дискусия, при която като по-вероятна може да се приеме идеята на П.Георгиев[86]. Според него авторът на текста е изчислил годината от сътворението на света по старата, по позната и ползвана от средновековните ерудити хронологическа система на Евсевий Кесарийски. Според тази система константата за пресмятане е 5200 година, следователно посочената 6097 от сътворението на света отговаря на 897 година след Христа. Свързвайки тази дата с политическите събития в Първото българско царство, П.Георгиев стига до извода, че манастирската църква, респективно манастирът в Равна, е осветена на 23 април (Гергьовден) 897 година, след победата на цар Симеон Велики (893-927) над маджарите и е посветена на св.Георги. От други източници е известно, че по онова време българските воини почитат кападокийския светец като патрон и закрилник в тази война, който след много премеждия ги довел до окончателната победа[87]. Към това трябва да се прибави и обстоятелството, че манастирът в Равна е княжески, построен от Симеон Велики за големите му синове Михаил и Йоан. За това свидетелства фактът, че при разкопките са открити техни печати. Идеята, че монашеското име на цар Симеон е Георги, засега е умозрителна, но това обстоятелство не бива да ни кара да отхвърляме, че кападокийският светец е възприет като патрон от преславските царе. Неслучайно и внукът на Симеон, цар Роман (977-997), също построява в Скопие манастир, посветен на св.Георги[88]. Знайно е, че в стремежа си да изземе ойкуменистичната доктрина от Византия, Симеон Велики следва, дори копира в много отношения Константинопол[89]. И след като узурпира титулатурата и регалиите на византийските василевси, то напълно в реда на нещата е да се постави под покровителството на св.Георги, който по това време е патрон на управляващите императори от Македонската династия. Това подсказва донякъде защо владетелските манастири на Симеон и Роман имат за патрон тъкмо св.Георги.

Малко повече са сведенията за наименованията на църкви от епохата на Второто (Възстановеното) българско царство. Показателно е, че от документираните при археологически разкопки и в писмени източници около 50 църкви, повече от 15 имат за патрон св. Георги.

Продължава животът в софийската ротонда, която през този период е митрополитско седалище[90]. Близо до София, край Кремиковци през XV век възниква един от най-големите късносредновековни български манастири "Св.Георги"[91].

Сред известните столични храмове през XIII -XVI век във Велико Търново е и църквата "Св.Георги"[92]. Храмове, посветени на кападокийския светец, са регистрирани и в другите големи центрове на Второто българско царство – Охрид, Дръстър, Пловдив, Станимъка, Варна, Провадия, Сливен и в района на Ниш[93].

Има и сведения за манастири "Св.Георги" до Дръстър – Силистра, и Гложене от XV век, които обаче, както изглежда, водят своето начало от българското средновековие[94].

В два други добруджански града-крепости – Ветрен и Диногеция, са открити процесийни кръстове от XI – XII век с надписи "Св.Георги" (обр.37), които най-вероятно произхождат от храмове, носещи това име[95]. Християнските светилища в Добруджа и Североизточна България обаче имат най-нерадостна историческа съдба, защото без изключение всички средновековни градежи са разрушени през XI век или по-късно, в края на XIV – XV век.

За характера на църковното строителство през този период по-определено може да се съди от значително по-добре съхранените храмове в Македония. Сред тях най-ранната запазена църква с патрон св.Георги е до село Старо Нагоричино край Куманово, чийто първи строителен период според някои проучватели се отнася към X – XI век[96]. След завоюването на тази област от през 1313 година сръбският крал Милутин (1282-1321) я преустроява в кръстовиден петкуполен храм и я стенописва, и това оставя погрешното впечатление за един чисто сръбски паметник[97]. Към X – XI век се отнася и началната дата на строителството на църквите "Св. Георги" в Преспа и до с.Горни Козяк, източно от Щип[98]. Малко по-късно (края на XI – XII век), е издигнат известният храм "Св.Георги" в Курбиново, на брега на Преспанското езеро. Също както храма при Старо Нагоричино и тази църква попада на територията, заета през XIV век от сръбските крале, които я реконструират[99]. Най-известното светилище в тази зона, посветено на св.Георги, е манастирът до Скопие, който според писмените източници е сред най-богатите в българските земи[100]. Към XIV век се отнасят още няколко църкви с патрон св.Георги в югозападните български земи – в Охрид, в Мелник, в Кюстендил (кв.Колуша), в Струга, в Кавадарци и другаде[101].

Много силно е развит култът към кападокийския светец и по Черноморието. Има сигурни сведения за посветени на св. Георги храмове във Варна и в Созопол[102]. При проучването на ранновизантийската епископска базилика в Созопол са открити вградени плочки с тракийския конник, възприемани през Средновековието като ранни изображения на светеца[103]. Още една късна средновековна църква в града се именува "Св.Георги", но не е изключено тя да следва традициите на по-стара култова сграда[104]. Пак в Созопол е намерена и най-ранната у нас икона с изображение на светеца като конник (обр.175)[105]. Култът към св.Георги е имал позиции и в близкия Несебър, защото в околностите му е регистриран манастир, носещ името му[106]. През османската епоха манастир "Св.Георги" съществува и до Поморие (Анхиало), но и тук не се изключва възможността той да води началото си от Българското средновековие[107]. В черноморските градове това даже е много вероятно, предвид топографския и културния континюитет. Най-после в тези центрове винаги е имало автохтонно население през цялото Средновековие и до наши дни.

Когато говорим за култа към св.Георги по Черноморието, трябва да отчетем още, че той се радва на голяма почит по цялото северно (особено в Крим) и източно (Абхазия и Грузия) крайбрежие. Специално в Северното и Западното Черноморие роля за това несъмнено са играли генуезците – ще напомня, че тяхната република има кападокийския светец за свой закрилник. А големите търговски фактории на Генуа през XIII-XIV век са тъкмо в Крим и Добруджа.

По добруджанския черноморски бряг обаче има и едно чисто българско светилище, посветено на светеца. През 1585 година френският пътешественик Франсуа дьо Пави описва манастир и гроб на св.Георги в Калиакра, която е сред най-значителните български градове-крепости, столица на Добруджанското деспотство през XIV век[108]. Евлия Челеби също посещава това място, но твърди, че гробът е на св. Никола[109]. Същевременно османският хронист уточнява, че според местното население светецът е убил на този бряг дракона и е спасил царската дъщеря. Както често се случва в повествованието на Евлия Челеби, историята е твърде объркана, защото чудото със змея и царската дъщеря се описва само сред подвизите на св.Георги. На Калиакра обаче и сега съществува култово място в края на полуострова със скален гроб, почитан от местните рибари като лобно място на св.Никола[110]. Според последните проучвания се оказа, че гробовете са били повече и се отнасят към некропол на средновековен скален манастир[111]. Предполага се, че французинът Франсуа дьо Пави през XVI век и турският хронист Евлия Челеби през XVII век не изпадат в колективна грешка и правилно са разбрали, че става въпрос за светилище, посветено на св.Георги. Не Челеби, а навярно местните жители бъркат с твърденията, че почитаният от тях св.Никола е убил змей, за да спаси царкинята. След окончателното падане на Калиакра под турска власт в началото на XV век християните в този район започват да се препитават основно с риболов, а св.Никола като техен патрон постепенно натрупва популярност. И докато през XVI век все още живее споменът, че патрон на скалния манастир е св.Георги, през следващото столетие този спомен е вече замъглен. И все пак от хрониката на Челеби се долавя, че християните още знаят как на това място кападокийският светец е извършил чудеса, но вече контаминират личността му със св.Никола. В края на миналото столетие според К.Шкорпил вече всички са убедени, че скалното светилище има за патрон единствено св.Никола[112] и споменът за св.Георги е съвършено изличен. Освен засиления култ към св.Никола, причината за това е примитивизацията на християнството през XVI – XVIII век и замъглената историческа памет за оставените в руини църкви и манастири на полуострова. Най-после, между XV и XVIII век крепостта Калиакра е заета от турски гарнизон и наблизо се установяват монаси бекташи. Това затруднява достъпа на местните жители до християнските светилища и те постепенно забравят тяхната история.

Св.Георги се радва на голяма популярност през средновековието не само в Калиакра, но и в останалите добруджански градове. Името му носи както един от най-плавателните дунавски канали, така и храмове от XIV – XV век в най-големите добруджански крепости Дръстър и Варна. Впрочем именно Калиакра, Дръстър и Варна са центровете на Добруджанското деспотство през XIV век, където за по-кратко или по-дълго време резидират неговите господари[113]. Ето защо не е изключена възможността кападокийският светец да е бил патрон не само на добруджанските владетели, а на цялата Тертерова царска фамилия, чиито издънки са деспотите на Карвуна, Дръстър, Калиакра и Варна[114].

Знае се още, че двама от тримата български царе от Тертеровия род са носили името Георги, между които и основателят на династията – цар Георги I Тертер (1280-1292). Прочее, тъкмо св.Георги е представен като патрон на цар Георги I Тертер върху най-официалните му паметници – монетите[115]. Върху първите емисии сребърни грошове се вижда, че царят получава владетелския кръст от самия св.Георги. Явно при смяната на владетелските династии в Търново се е променял и патронът закрилник. Докато според монетите, печатите и писмените извори Асеневци са закриляни от св.Димитър, то при Тертеровци явно се налага св.Георги. И ако с встъпването си на трона първите Асеневци посвещават на патрона си храма "Св.Димитър", то не е лишено от основание предположението, че първите Тертеровци пък издигат храм "Св.Георги" в престолния град. Не е изключено св.Георги да е патрон и на първите Шишмановци, защото според някои монетни емисии и цар Михаил Шишман (1323-1330), подобно на Георги Тертер, и получава владетелския кръст от ръката на кападокийския светец[116]. Трудно е да се каже обаче дали наследниците му продължават тази традиция и дали св.Георги остава патрон на българските владетели чак до падането на България под турско робство. Допустимо е също всеки от следващите Шишмановци да си е избирал свой патрон за закрилник.

Впрочем идеята, че св.Георги е патрон на Тертеровци и първите Шишмановци, косвено се потвърждава и от няколко наративни източника. От ктиторския надпис в църквата "Св.Георги Полошки" до македонското село Кавадарци е видно, че тя е построена от самия Иван Драгушин, син на деспот Алдимир (Елтимир) Тертер, който пък е брат на цар Георги I Тертер[117]. От друга страна, изглежда, че Георги I Тертер е брат на основателя на Шишмановата династия Шишман Видински. Едно от доказателствата се съдържа в твърдението на дубровнишкия хронист Дж. Лукарич, че Тодор Светослав-Тертер (1298/1300-1321) (син на Георги I Тертер) и Михаил Шишман (син на Шишман Видински) са първи братовчеди[118]. На този фон покровителството на кападокийския светец над Тертеровци и първите Шишмановци не изненадва. Както и да е, има сериозни основания да се твърди, че кападокийският светец изпълнява тази роля при Симеон Велики, Георги I Тертер, Георги II Тертер (1321-1322) и Михаил Шишман. Не е изключено още да е бил патрон на Симеоновите наследници Петър I (927-970), Борис II (970-971) и Роман I, както и на всички търновски и добруджански Тертеровци. Това несъмнено еманципира и твърде много засилва неговия култ по българските земи. В тази насока никак не е случайно, че религиозния култов център на целия български народ от X век до днес е светогорският Зографски манастир "Св.Георги". Той е най-предпочитаното светилище за поклонничество на стотици хиляди

наши сънародници в продължение на цяло хилядолетие.

Не бива да се пропуска още, че св.Георги е покровител на земеделците (в буквален превод от гръцки името му означава тъкмо "земеделец") и скотовъдите. У народ като българския, определян от чужденците винаги като "хора земеделци, овчари" това несъмнено оказва влияние върху психологията и предпочитанията на хората. И ако в по-ново време именно тези негови качества го правят предпочитан светец-покровител, то през Средновековието култът определено е еманципиран от ролята му на безстрашен воин, предводител на армията и патрон на много владетели. И сега в цяла България Гергьовден се почита и празнува като никой друг празник на светия. Даже има нещо знаменателно в разпространената сред всички български етнографски групи народна песен:

"... Хубав ден – Великден,
още по-хубав – Гергьовден"[119].

БЕЛЕЖКИ КЪМ ПЪРВА ГЛАВА

[1] **K.Krumbacher.** Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung. München, 1911, S. 18-19; **J.Aufhauser.** Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung (=Byzantinisches Archiv, 5). Leipzig, 1911, S.126-127.

[2] **D.Howell.** St. George as Intercessor. – Byzantion, 39/ 1969, p.124.

[3] **W.Budge.** St. George of Lydda. Luzac, 1930.

[4] Chronicon Paschale (=Migne, PGr, XCII) col.15. Тук гоненията се отнасят най-общо към 255 година, но J.Hogg ги предатира към 284 година – вж.**J.Hogg.**Supplemental Notes on St. George the Martyr and George the Bishop. – Transactions: Royal Society of Literature, VII/1924, p.106 ff.

[5] **Oxford Canon.** Misc. 244 (Цит.по:D.Howell. Op.cit.,p.122).

[6] **K.Krumbacher.** Op.cit., p.1-4, 106-109; **J.Aufhauser.** Op. cit.; **H.Leclercq.** Georges. – In: DACL, VI, 1924, col.1021-1022; **E.Lucchesi Palli.** Georg.- In: Lexikon der christlichen Ikonographie, 6. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1974, col.365-366.

[7] **K.Krumbacher.** Op.cit., p.294-296.

[8] **Eusebius.** Histoire ecclèsiastique (Paris, 1985), VIII; **D.Scott Fox.** St.George the Saint with Three Faces. London, 1983, p.11-12.

[9] **R.Pillinger.** Das Martyrium des heiligen Dasius. Wien, 1988, S.18-20

[10] **Eusebius.** Histoire ecclèsiastique, VIII, p.6; D.Howell. Op.cit., p.122.

[11] **D.Howell.** Op.cit., p.122.

[12] **D.Scott Fox.** Op. cit., p.18.

[13] **Idem**, p.19.

[14] **E.Gibbon.** The History of the Decline and Fall of the Roman Empire. London, 1776, Chap.XXI, XXIII.

[15] **D.Scott Fox**. Op.cit., p.21.

[16] **J.Aufhauser**. Op.cit., p. 237-247; **K.Krumbacher**. Op.cit., p.302-317; **G.Kazarov**. The Thracian Rider and Saint George. – Anthiquity, 47/1948.

[17] **H.Delehaye**. Les légendes grecques des saints militaires. Paris, 1909, p.70-72, 116-117.

[18] **H.Delehaye**. Sanctus. Brusseles, 1927, p.194; **F.Cumont**. Les plus ancien legende de saint Georges. – Revue de l'histoire des religions, 114/1936, p.16.

[19] **H.Leclercq**. Op.cit., col.1021.

[20] **Ив.Гошев**. Един средновековен барелеф от Созопол. София,1929, с.1-2.

[21] **Eusebius**. Histoire ecclèsiastique, III, p.126-130; **P.Marval**. Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Paris, 1985, p.28.

[22] **A.Grabar**. Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, II. Paris, 1946, p.43-46; **Eusebius**. Histoire ecclèsiastique, III.

[23] **A.Grabar**. Op. cit., I, p.46; **G.Babič**. Les chapelles annexes des eglises byzantines. Paris, 1969, p.18.

[24] **D.Howell**. Op.cit., p.122; **D.Scott Fox**. Op.cit., p.12.

[25] **Ch. Walter**. The Origins of the Cult of Saint George.- REB, 53/1995, p.136.

[26] **H.Leclercq**. Op. cit., col.1028.

[27] **G.Geyer**. Itinera hierosolymitana saeculi IV – VIII. Vienna, 1898, p.139 (за Теодосий); p.176-177 (за Антоний); p.288-294 (за Адамнаниус) (Цит.по: **Ch. Walter**. Op.cit., p.314, not. 115); **T.Mark-Weiner.** Narative Cicles of the Life of St. George in Byzantine Art. New York, 1977, p.6.

[28] **H.Delehaye**. Les légendes..., p.5 etc.; **Ch. Walter**. Op.cit., p.317.

[29] **A.J.Festugière**. Vie de Thèodore de Sykéon, I. Brussels, 1970, p.7-15, II, p.10-18; **Ch.Walter.** Op. cit., p.296-298.

[30] **A.Grabar**. Op.cit.,p.46; **G.Babič**. Op. cit., p.18.

[31] **M.Avi Yonah**. The Madaba Mosaic Mar. Jerusalem, 1954, p.61-63, pl.7.

[32] Itinerera Latina, 1. Geneva, 1979, p.314 (Цит.по: **T. Mark-Weiner**. Op.cit., p.6, not. 15).

[33] **K.Krumbacher.** Op. cit., p.295-300; **J.Aufhauser**. Miracula S.Georgii. Leipzig, 1913, S. 2-5; **Ch.Walter**. Op.cit.,p.307.

[34] **A.Aufhauser**. Miracula..., S. 9-11.

[35] **William of Tur.** Historia, VII, 22, p.312-313; XXI, 21, p.1040; Recueil des historiens des croisades, I.Paris, 1875, p.556-557; III, 1884, p. 268 (Цит.по **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.7-9, not.25-29); **H.Delehaye**. Les legendes..., p.44, not.7.

[36] **H.Delehaye.** Lès légendes..., p.44; **C.Enlart**. Les monuments des croises dans le royaume de Jérusallem. Architecture religieuse et vivile (Bibliotheque archéologique et historique, VIII/1928), p.272-274, pl.120.

[37] **A.J.Festugière**. Op.cit., I, p.80, II, p.83.

[38] **Ch.Walter**. Op.cit., p.315; **П.П.Савваитов**. Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия. Санкт Петербург, 1872, с.87 сл.

[39] **H.Leclercq**. Ezra.- In: DACL, V, col. 1052-1056; **J.Lassus**. Sanctuaires chretiens de Syrie (=Bibliothéque archéologique et historique, XLII/ 1947), p.141; **A.Grabar**. Op.cit., p.364.

[40] **W.Waddington**. Inscriptions grecques et latines en Syrie. Paris, 1870, p.505; **P.Halkin**. Inscriptions grecques relatives a l'hagiographie (= Annalectica Bollondiana, 67/1949, p. 105; 69/1951, p.67); **W.Haubrichs**. Georgslied und Georgslegende im frühen Mittelalter. Köningstein, 1977, S.225-226.

[41] **A.Grabar**. Op.cit., p.38, 364; **A.Frolow**. La relique de la vraie Croix à la fin du IV-em et au début du VIII-em siècles.- Byzantinoslavica, XXII/1961, p.320-339.

[42] **M.Yonah**. Christian Archeology in Israel.- In: Actes du V-em congrès d'Archèologie chrètienne. Paris, 1957, p.120.

[43] **A.Grabar**. Op.cit., II, p.109; **D.Howell**. Op. cit., p.128; **Б.Филов**. Софийската църква "Св.Георги". София, 1934, с.67-88.

[44] **D.Howell**. Op. cit., p.127.

[45] **A.Grabar**. Op.cit.,p.364; **D.Howell**. Op. cit., p.127.

[46] **G.Tchalemko**. Villages antiques de la Syrie du Nord, III. Paris, 1953; **P.Halkin.** Op. cit., 67/1949, p.98; 69/1951, p.74; **W.Haubrichs**. Op.cit., p.226-230.

[47] **W.Waddington**. Op.cit., Nr.2159.

[48] **A.Vasiliev**. Justin the First. Harvard, 1950, p.131-140.

[49] **G.Tchalemko**. Op.cit., p.170.

[50] **D.Howell**. Op.cit., p.127.

[51] **P.Halkin**. Op.cit., 69/1951, p.68-72; **D.Howell**. Op.cit., p.130.

[52] **W.Haubrichs.** Op.cit., p.225-233.

[53] **H.Delehaye**. Les origines du culte des martyrs. Brussels, 1933, p.221; **Ch. Walter**. Op. cit., p.315.

[54] **D.Howell**. Op.cit., p.127.

[55] Ibidem, p.131-133, fig.2.

[56] **R.Janin**. Les églises et les monastères. Le siège de Constantinople et le patriarchat oecuménique. – In: La géographie ecclésiastique le l'empire byzantin, III. Paris, 1953, p.74-84.

[57] Ibidem, p.81.

[58] Ibidem, p.81-83.

[59] Ibidem, p.80-83.

[60] Ibidem, p.75.

[61] Ibidem, p.75; Les églises byzantines.-EO, 33/1934, p.174; **N.Oikonomides**. St. George of Mangana, Maria Sklerina and the "Malyj Sion" of Novgorod.-DOP, 34-35/ 1980-1981, p.139-245.

[62] **J.Verpeaux**. Pseudo-Kodinos. Traité de Offices. – In: Le mond byzantin, 1. Paris, 1966, p.244.

[63] **H.Janin**. Les églises et les monastéres..., p.81; **М.Марковић**. О иконографиiи светих ратника у источнохриштанскоi уметности о представама ових светитеља у Дечанима.-В: ПИСАН, DCXXXII, 22/1995, с.588.

[63a] Культура Византии. Вторая половина VII-XII в. Москва. 1989, с. 545.

[64] **I.Travlos**. Athen. – In: RLBK, I.Stuttgart, 1966, col. 365, Abb.8; col.371, Nr.2, 3, 22, 50, 61, 125, 139.

[65] **D.Eliopoulou**. Mani. History and Monuments. Athens, 1973; **S.Pelinakidis**. Καστορια, I.Salonica, 1953; **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Τοπογραφικὸσ καταλογοσ τϖν ταχογραφημένων εκκλησιϖν Κρήτησ. Herakleon, 1961, Nr. 14, 120, 125, 150, 314, 411, 474, 519, 566, 824; **E.Lucchesi-Palli**. Op.cit., col.366.

[66] **Ш.Амиранашвили**. История грузинского изкусства. Москва, 1950; **И. Джавахишвили**. История грузинского народа, I. Тбилиси, 1928, с.44-56.

[67] **Н.Л.Окунев**. Столпы святого Георгия. – Seminarium Kondakovianum, 1/1927, с.240; **В.Петковић, Т.Бошковић.** Дечани, I. Београд, 1941; **В.Петковић, П.Поповић**. Старо Нагоричино, Псача, Каленић. Београд, 1933; **В.Джурић**. Непознати споменици српског средновековног сликарства у Метохии.- Старине Косово и Метохiе, 2-3/1963, с.70; **Ц.Грозданов, Л.Хадерман-Мисгвиши**. Кубриново. Скопjе, 1992; **М.Маркович.** Цит.съч., с.600-607.

[68] **В.Н.Лазарев**. Древнерусские мозаики и фрески. Москва, 1973, с.26; **Същият**. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия воина в византийском и древнерусском искусстве. – Византийский временник, VI/1953, с.191.

[69] **А.Кирпичников**. Св.Георгий и Егор Храбрий. Санкт Петербург, 1879, с.128; **Е.Е.Голубинский**. История русской церкви, I/2. Москва, 1901, с.302, 312, 317, 320, 323, 752-755, 759-760; **В.Н.Лазарев**. Фрески Старой Ладоги. Москва, 1960; **Г.Вилинбахов, Т.Вилинбахова**. Святой Георгий Победоносец. Санкт Петербург, 1995, с.6-16.

[70] **W.Budge**. Op.cit., p.22-24.

[71] **D.Howell**. Op.cit., p.128.

[72] **W.Budge**. Op.cit., p.22-23.

[73] **Ch. Walter**. Op.cit., p.315.

[74] **E.Brouskari**. The Church of Saint George of the Greeks a Venice. Athen, 1995; **Ch. Walter**. Op. cit., p.315.

[75] **L.Bréhier**. Les colonies d'Orientaux et Occident au commenecement du Moyen age. – BZ, XII/1937, p.2-30; **D.Howell.** Op. cit., p.128-129; **Ch.Walter**. Op.cit., p.316.

[76] **L.Réau**. Georges. – In: Iconographie de l'art chrétien, III/2. Paris, 1958, p.572-73.

[77] **S.Braunfels**. Georg. – In: Lexikon der christlichen Ikonographie, 6. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1974, col.381-389; **L.Réau**. Op.cit., p.573.

[78] **K.Künstle**. Ikonographie der Heiligen. Freiburg, 1926, S.268-271; **S.Braunfels**. Op.cit., col.381-388; **L.Réau**. Op.cit., p. 573-573.

[79] **Б.Филов**. Цит.съч., с.67-88.

[80] Пълен преглед на литературата и различните становища вж. у: **М.Цончева**. Църквата "Св.Георги" в София. София, 1979, с.9-34.

[81] **Б.Филов**. Цит.съч., с.67-88, обр.1; **A.Grabar**. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928, p.88; **Ал. Рашенов**. Църквата "Св.Георги" в София. – Родина, II, 2/ 1939; **Ст.Бояджиев**. Църквата "Св.Георги" в София. – Архитектура, 2/1974, с.38-39.

[82] **М.Цончева**. Цит.съч., с.218 сл.

[83] **K.Popkonstantinov.** Les inscriptions du monastere rupestre pres du village Murfatlar (Basarab) (Etat, théorie et faits). – In: Dobrudza. Etudes ethno-culturelles. Sofia, 1987, p.128-133, tabl.5.

[84] **П.Георгиев**. Манастирската църква при с.Равна, Провадийско. – ИНМВ, XXI/1985, с.71-98; **К.Попконстантинов**. Двуезични надписи и абецедари от старобългарския манастир при с.Равна, Варненски окръг. – ИНМВ, XX/1984, с.65-81.

[85] **П.Георгиев**. Хронологически проучвания върху датирания надпис от Равна. – В: Изследвания в чест на акад. Димитър Ангелов. София, 1994. Другата гледна точка е на К.Попконстантинов (Още веднъж за надписа с дата от старобългарския манастир при с.Равна, Варненски окръг. – Археология, 1/1986, с.8-19).

[86] **П.Георгиев.** Историята на Равненския манастир. – Епохи, 2/1993, с.57-68.

[87] **Ив.Снегаров**. Старобългарският разказ "Чудото на свети Георги с българина" като исторически извор. – ГДА, IV/1954-1955, с.217 сл.

[88] **К.Петров.** Грамотите на манастирот "Св. Георги" и опит за изпаоганьс на неговиот локалитет. – Споменици (Скопје),1/1975, с.242.

[89] **Ив.Божилов**. Цар Симеон Велики (893-927). Златният век на средновековна България, София, 1983, с.106-130.

[90] **М.Цончева**. Цит.съч., с.232.

[91] **К.Паскалева**. Църквата "Св.Георги" в Кремиковския манастир. София, 1980.

[92] **Д.Цончев, Т.Николов**. Водач за старините в гр.Търново и околността. В.Търново, 1933, с.51. Й.Алексиев ме осведоми за непубликувани сондажи при апсидата на църквата, при които са регистрирани предхождащи градежа основи от XVI – XVII век.

[93] История на Добруджа, 3. София, 1988, с.105-106; **А.Кузев**. Варна. – В: Български средновековни градове и крепости, 1. Варна, 1981, с.299; **А.Пижев**. Църковното строителство в Пловдив през Средновековието. – ИМЮБ, XXI/1992, с.133-134; **Цв.Грозданов, Г.Суботица**. Црква светог Ђорђа код Охрида. – Зограф, 12/1981, с.62, 299; **А.Маргос**. Средновековни скални манастири по Провадийското дефиле. – ИНМВ, XVII/1981, с.116-117; **Г.Чавръков**. Средища на българската книжовност IX-XVIII в. София,1987, с.74-75.

[94] История на Добруджа, с.105-106; **Г.Чавръков**. Български манастири. София, 1978, с.74-77.

[95] **Г.Атанасов**. Средновековни църковни кръстове от Южна Добруджа. – ИНМВ, 27/1991, с.78-80, обр.1-1; **I.Barnea.** Obiecte de cult. – In: Dinogeția, I.București, 1967, p.364, 366, fig.192-15.

[96] **Н.Мавродинов.** Археологически и художествено-исторически изследвания в Македония. – МПр, XIII/2, 1942, с.21-25; **Същият**. Старобългарската живопис. София, 1945, с.195.

[97] **V.Djurič**. Byzantinische Fresken in Jugoslawien. München, 1976, S.70 ff.

[98] **Ст.Михайлов**. Козяк и Брегалнишката епископия. – ИАИ, XV/ 1946, с.5-14; **Б.Алексова**. Епископията на Брегалница. Прилеп, 1989, с.146-148, обр.6.

[99] **В.Н.Лазарев**. Живопись XI-XII веков в Македонии. – В: **В.Н.Лазарев**. Византийская живопись. Москва, 1971, с.193-195; **Цв.Грозданов, Л.Хадерман-Мисгвиши**. Цит.съч., с.4 сл.

[100] **К.Петров**. Цит.съч., с.242.

[101] Мелник. Градът в подножието на Славовата крепост, 1. София,1989, с.75-79; **Й.Иванов**. Северна Македония. София, 1906, с.261-262; **Н.Мавродинов**. Старобългарското изкуство, 2. София, 1966, с.20-21; **P.Miljovic-Pepek.** L'ikône de saint George de Struga. – CA, XIX/1969, p.214-217; **Цв.Грозданов, Г.Суботић**. Цит.съч., с.62; **Цв.Грозданов, Д.Ђорнаков**. Исторически портрети у Полошком. – Зограф, 14/1983, с.60-66.

[102] **В.Велков**. Принос към материалната култура на средновековния Созопол. – ИАИ, XXVII/1964, с.44-47. Под основите на късносредновековната църква "Св.Георги" са проучени руините на средновековен храм от IX-XI век и ранновизантийска базилика от VI-VII век.

[103] **Пак там**, с.45.

[104] **А.Василиев**. Църкви от по-ново време в Несебър и Созопол. – ИНМБ, 1/1950, с.54-60.

[105] **Ив.Гошев**. Един средновековен барелеф от Созопол. Принос към иконографията на драконопобедителите конници Св.Георги и Св.Димитър във византийското изкуство. София, 1929, с.7 сл.

[106] **А.Василиев**. Цит.съч., с.53-55.

[107] **Н.Тулешков**. Архитектурата на българските манастири. София,1988, карта № 3.

[108] **Б.Цветкова**. Френски пътеписи за Балканите XV-XVIII в. София, 1975, с.180-181.

[109] **Evlia Celebi**. Seyahatname, II, s.129.

[110] **К. и Х.Шкорпил**. Североизточна България в географическо и археологическо отношение. – СбНУНК, VII/1892, с.75-76.

[111] **Г.Атанасов**. Скални монашески обители в Добруджа (IV-XIV в.). Автореферат на кандидатска дисертация. София, 1990, с.9.

[112] **К. и Х.Шкорпил**. Цит. съч., с.75-76.

[113] **В.Гюзелев**. Очерци върху историята на българския Североизток и Черноморието (Краят на XII – началото на XV век). София, 1995, с.50 сл.

[114] **П.Мутафчиев**. Още за Добротица. – В: **П.Мутафчиев**. Избрани съчинения, II. София, 1973, с.122; **В.Иванов**. Към историята на Карвунската средновековна област (XIII-XIV в.). – Сборник Добруджа, 4/1987, с.19-28; **P.Diaconu**. Cumani și originea familiei lui Dobrotiță. – Revista istorică, 3-4/1994, p.287-288.

[115] **Й.Юрукова, В.Пенчев**. Български средновековни печати и монети. София, 1990, с.93-99.

[116] **Пак там**, с.109-110.

[117] **Цв.Грозданов, Д.Ћорнаков**. Цит.съч., с.60-66.

[118] **Ив.Божилов**. Фамилията на Асеневци. Генеалогия и просопография. София, 1985, с.445.

[119] Българско народно творчество, Обредни песни. V. София, 1962, с.450.

ВТОРА ГЛАВА

ОБРАЗЪТ НА СВЕТИ ГЕОРГИ В СРЕДНОВЕКОВНАТА ЛИТЕРАТУРА

Свети Георги може би е мъченикът с най-добре проучен житиен цикъл и с пълен корпус на всички чудеса, снабден със задълбочени коментари. Темата е ангажирала най-добрите познавачи на средновековната литература от края на миналия и първата половина на нашия век. След блестящите изследвания на К.Крумбахер[1], Й.Ауфхаузер[2], Ф.Кумонт[3], А.Кирпичников[4], А.Ристенко[5], А.Веселовски[6] и И.Делайе[7] едва ли може да се добави нещо по-съществено. Моята конкретна цел е малко по-различна – да потърся сред литературните източници сведения (дори най-незначителни податки), отнасящи се конкретно до иконографията на светеца. Предварително трябва да подчертая, че добре съзнавам колко разнопосочно е коментирана взаимовръзката между литературните описания и художествените изображения. Изказвани са дори предположения, че например змееборската иконография, превъплътена в някое ранно изображение, предхожда литературните творби и провокира фантазията на писателите[8]. Други автори пък са на тъкмо противоположното мнение, като твърдят, че писмените паметници винаги предхождат изобразителните[9]. По принцип действително е така, но дали в случая с драконоборския сюжет не сме изправени пред изключение от правилото?! Нека обаче първо хвърлим най-общ поглед върху литературните творби.

Изследователите отнасят художествените текстове, посветени на св.Георги, към две основни групи: в първата те включват творби, описващи житейската съдба, страданията и мъченическата смърт на светеца, във втората – разкази за чудни случки и деяния, извършени след кончината на великомъченика.

Жития

При житията хронологически се проследяват два основни типа. Към първия спадат текстовете от т.нар. Дидиянов тип. Те се смятат за най-древни, възникнали в края на IV – началото на V век в някоя гръкоезична малоазийска провинция. Действието е насрочено (условно!) в управлението на полулегендарния персийски цар Дидиян. Разказва се как подтикнатият от Сатан (сатаната) владетел предприема зимно гонение срещу християните. Сред жертвите е и Георги, определен от автора като най-големия мъченик, изтезаван в продължение на 7 години от 70 царски палачи. Самият Исус Христос предрича, че светецът ще умира и възкръсва три пъти, като същевременно го окуражава да напише три писма, които са разпространени по целия свят. Преди смъртта си Георги получава разрешение от палачите да се помоли и той се обръща към Бог да изпрати небесен огън за унищожението на царете. Тогава Христос отговаря, че ще спаси всеки, който почита одеждите на мъченика, и всички изпаднали в беда, които се молят в името на св.Троица и св.Георги[10].

В този най-древен текст, известен като Виенски палимпсест, няма никакви податки за физическия облик на светеца, но упорито се прокарва идеята, че простосмъртните могат да отправят към него молби за спасение и че в известна степен св.Георги се явява техен застъпник пред Бог.

Към стария Дидиянов тип спада още един много по-обширен разказ, известен като Атинската народна книга[11]. Изглежда той е малко по-късен от Виенския палимпсест, но затова пък има много по-голямо разпространение на Балканите и в България през Средновековието. Тук св.Георги съвсем определено е представен като млад воин (22-годишен) със знатен произход, от Кападокия, достигнал до висш чин в римската армия. Приел християнството, той скъсва с воинската кариера, проклина езическите богове и раздава дрехите и имота си на бедните. Персийският владетел Дидиян (наречен тук "дълбокият дракон"!) го приканва да принесе дарове на Аполон, но Георги отказва категорично и осмива идолите. Поради това е измъчван продължително от царските палачи с най-различни подробно описани инструменти (трион, бичове, куки, колело, отрова, пещ, гвоздеи, яма с вар и пр.). След всяко мъчение обаче Георги остава жив и невредим, което довежда Дидиян до истерия. Много драматични и наситени с емоционалност са сцените с възкресения вол на Схоластика, покръстването на съпругата на владетеля – Александра, и срещата на мъченика с майка му Полихрония, която също изповядва християнската вяра, поради което е умъртвена. Накрая при екзекуцията Георги отправя гореща молба към Христос да се смили над страдащите и да накаже Дидиян и останалите царе.

В този текст са налице цяла група сюжети за художествено претворяване. Има податки за физическия образ на светеца, категорично причислен към воинската аристокрация. Представен е като разпространител на християнството и рушител на езически идоли, докато самият цар определено е идентифициран с дракон, сиреч със Сатаната. Най-после подробно е разгърнат мъченическият цикъл, който ще стане основен първоизточник при изобразяването на житийния разказ след XI век.

Изпълнени с невероятни фантазии и езически преживелици, повествованията от т.нар. стар Дидиянов тип обаче в голяма степен дискредитират св.Георги като реален исторически субект. Затова се натъкват на упорита съпротива от страна на официалната църква, която с основание не приема буйното въображение на авторите, изпадащи в крайно противоречие с историческите факти и историческата география през IV век. Поради тези причини още към края на V век с официален документ папа Геласий ги обявява за апокрифи[12]. Напрегнатият и богат на случки сюжет обаче продължава да се радва на популярност сред обикновените християни, което налага към началото на IX век да бъде отново анатемосан от патриарх Никифор[13]. Въпреки становището на официалната църква литературната традиция продължава през следващите векове, когато срещу нея воюват пафлагонските епископи Дедибор и Никита[14]. След X век явно канонистите се примиряват с широкото разпространение на житията от стария Дидиянов тип, защото допускат художествено превъплътяване на взети от тях сюжети при украсата на храмовете[15].

Във времето, когато папа Геласий воюва с апокрифната книжнина, посветена на св.Георги, се създава нов житиен разказ, известен като Стар диоклецианов тип. За синхронизиране с хода на историческите събития гоненията и мъченията на светеца се свързват с римския император Диоклециан, а за по-голяма правдивост броят на мъченията и чудесата е редуциран. Този житиен цикъл обаче не намира голям прием сред християните и е порядко преписван от книжовниците[16].

Към края на VI век в агиографската литература се налага един компромисен житиен текст, посветен на св.Георги и обозначаван в научната книжнина като Нов диоклецианов тип[17]. През Средновековието той намира най-голямо приложение и безспорно се утвърждава като каноничен. Тук броят на чудните случки е редуциран, отпада многократното умъртвяване на светеца, а от десетте мъчения в апокрифното житие остават само пет.

За месторождение на Георги отново е посочена Кападокия, но се твърди, че и бащата на светеца е християнин, умрял твърде рано. Малкият Георги и майка му се преселват в Палестина. След време красивият, снажен и мъжествен юноша постъпва на служба в римската армия. На 20 години вече е военен трибун и член на императорския съвет. Възхитен от поведението на християните, Георги приема кръщението, освобождава своите лични слуги и роби и раздава богатството си на бедните. На заседание на императорския съвет в Никомедия той открито изповядва вярата си в Исус и смело заклеймява Диоклециан заради преследванията срещу християните. В отговор императорът предлага на Георги да се отрече от Исус и да принесе жертва на езическите богове. Последвалият категоричен отказ разгневява владетеля и той заповядва Георги да бъде хвърлен в тъмница и измъчван с тежък камък върху гърдите. Това обаче не сломява неговата воля и не разколебава неговата вяра.

Следва още по-жестоко мъчение – на колело с остриета. При това изтезание на светеца се явява Исус Христос, който го окуражава и изцелява. Тази невероятна случка убеждава двама висши римски магистрати – Анатолий и Протолеон, че Христос е истинския Бог, и те приемат кръщението, поради което са осъдени на смърт. В своето безумие императорът заповядва ново мъчение и Георги е хвърлен в яма с негасена вар. Горещите молби на мъченика са чути от Бога и той го извежда от ямата напълно здрав и читав. Последва ново мъчение – палачите принуждават Георги да бяха с нажежени пиринчени обувки. И това изтезание не сломява духа му, поради което е бичуван и принуждаван да пие отрова. Учуден от резултатите от изтезанията, императорът извиква светеца, за да му разкрие той истината за своите чудни способности. Георги отговаря, че всичко се дължи на вярата в истинския Бог, в Исус, който има чудни способности да изцелява хората. Тогава езическите жреци предлагат да докаже тези чудни способности, като възкреси един мъртвец. Георги успява и с това убеждава жреца Анастасий да приеме християнството, поради което той е обезглавен незабавно. Разяреният Диоклециан заповядва светеца да бъде отведен отново в тъмницата. Тук той върши чудеса, като с молитвите си изцелява болни и съживява умрелия вол на един селянин. За последен път императорът приканва Георги да отдаде почит на езическите богове и да избегне смъртта. В храма на Аполон обаче мъченикът заклеймява и разрушава езическите идоли, поради което е осъден на смърт чрез посичане с меч. Тогава императрица Александра открито демонстрира привързаността си към Исус и също е умъртвена. Накрая и Георги спокойно свежда глава пред палача, който изпълнява заповедта на Диоклециан и го обезглавява.

Чудесата, извършени от св. Георги посмъртно

Докато през ранния период (IV – VI век) култът към св.Георги се популяризира основно чрез богатите на случки и с вълнуваща сюжетна линия жития от т.нар. стар Дидиянов тип, то в средновизантийския период на голям интерес се радват чудесата на светеца, извършени след мъченическата му смърт. Охотното им възприемане може би се дължи на налагането за канонично на редактираното житие от т.нар. Нов диоклецианов тип, което съзнателно е прочистено от премногото увлекателни случки и чудни събития, характерни за ранните повествования. Именно тази празнина запълват чудесата, които не дразнят особено църковните канонисти, защото са извършени след смъртта на великомъченик Георги. Досега са обнародвани около 20 чудеса, но повечето са късни версии на три оригинални творби, регистрирани най-рано в ръкописи от XI век[18].

Сред най-популярните е историята с колоната на вдовицата[19], в която се разказва за издигането на храм в родния град на светеца. Една вдовица пожелава да се включи в строежа с мраморна колона, но е подложена на подигравки от гражданите. Тогава тя се оплаква на св.Георги, който се явява като блестящ воин-конник, изслушва я и изпълнява желанието ѝ, като поставя колоната втора в дясната редица. Впрочем тя заема сама мястото си по свръхестествен начин. Както вече отбелязах, това чудо се описва за пръв път в ръкопис от XI век, но началната дата на съставянето му е спорна. Редом с чудните неща авторът пресъздава едно достоверно събитие като издигането на храм над мартирия от един владетел. Действително, според някои източници над мартирия в Лида (Палестина) Юстиниан Велики съзижда голяма базилика през VI век, а колоните се подреждат в редове тъкмо в базиликалните храмове[20]. Затова не е изключено формирането на легендата да следва недалеч във времето описаното строителство. Ако е така, то това чудо предшества най-ранния известен ръкопис от XI век поне с няколко столетия. Във връзка с това представянето на св.Георги като воин-конник е от особено значение. От една страна това представяне може да означава, че тази иконография се е наложила сравнително рано, а от друга – утвърждава неразривната връзка между застъпника и воина-конник.

Към сравнително ранните чудеса се отнася и разказа "за пронизания с копие образ". Описва се завладяването на родния град на св.Георги от арабите ("сарацинци" в текста), които оскверняват неговия храм[21]. Тогава един пленник християнин ги предупреждава, че светецът е непобедим. Воден от желанието да го опровергае, самонадеян неверник хвърля копието си срещу иконата с образа на св.Георги в църквата, но то отскача по чуден начин и го пронизва право в сърцето. Редом с тази чудна случка се споменава и за завладяването на Светите места от арабите, което предполага, че разказът може да се отнесе най-рано към средата на VII век. Точно кога (между VII и XI век) е написан обаче, е трудно да се прецизира. Фактът, че това чудо е открито в ръкопис от XI век заедно с разказа за колоната на вдовицата, предполага ранен произход.

Особено широко разпространение през Средновековието придобиват чудесата на кападокийския светец, свързани с освободените от вражи плен младежи християни. Сред тях най-ранен и най-популярен между XI и XV век е разказът за спасеното момче от Пафлагония, превърнал се в прототип за други подобни истории[22]. В по-старата редакция, обособена от проучвателите като отделно чудо, се разказва как при нашествие в Пафлагония арабите пленяват момъка Георги, който прислужвал в храма "Св.Георги" в Патрис и се отличавал с голямо боголюбие. Отказал да приеме исляма, Георги е превърнат в домашен роб и принуден да слугува в кухнята, където редовно се моли на св.Георги за спасение. И една вечер светецът действително се появява на бял кон, грабва момчето и го отвежда в храма на родния му град.

Изградената по този начин сюжетна линия е твърде актуална за периферните зони на Византия и останалия християнски свят, където нашествията на мюсюлмани и други варвари са постоянна заплаха. И именно на св.Георги предимно се пада да бъде закрилник и предводител в битките срещу неверниците. Това довежда и до окончателното налагане на воинското му превъплъщение като закрилник и пълководец на бял кон, както е представен в чудото за спасения пафлагонски младеж. Според средата и условията този разказ се актуализира често от местни автори и преписвачи, което го прави много по-действен върху съзнанието на обикновените хора. При тези редакции от далечна божествена инстанция светецът се превръща в местен закрилник, свързан с проблемите на реалния живот. Така чудесата стават своеобразен източник за някои регионални иконографски решения, при което св.Георги получава специфични атрибути и семантична натовареност.

Например чудото за пленения от българите син на Лъв Пафлагонски е сходно по сюжет и също се появява най-рано в ръкописи от XI век[23]. Само че тук св.Георги защитава западните граници на империята и отново е натоварен да спасява попаднали в чужд плен византийци. Чудото засяга моменти от българската история и това определя оправдания интерес към този разказ сред нашите медиевисти[24]. Разказва се за поход на българите към Константинопол и свикването по този повод на ромейската войска от източните провинции. Поради старост стратиотът Лъв Пафлагонски не може да потегли на война и изпраща своя син Георги. В битката с българите (на 20 август 917 година при р.Ахелой) ромеите са разбити напълно, а младият Георги попада в плен и става домашен роб на български велможа. След дълги молби на родителите и на самия юноша, на връх Гергьовден св.Георги го спасява по чуден начин и го връща в неговия роден дом в Пафлагония.

По подобен начин светецът спасява попаднало в арабски плен на о.Крит момче от Митилина, което прислужва в двореца на емира. Докато налива вино на трапезата, св.Георги го грабва и го отнася в дома му[25]. Докато яздят, то носи в едната ръка чаша, а с другата се държи за пояса на светеца. Й.Ауфхаузер датира тази версия към XVI век, но се оказва, че тя съществува в ръкопис от X – XI век[26]. И това не е чудно, защото през X век арабите действително владеят Крит, освободен едва през 961 година от бъдещия император Никифор II Фока (963-969)[27]. Също така през X – началото на XI век воинът-конник св.Георги се възприема като страж на границите на империята и във всички важни конфликтни точки възниква някое чудо, което дава упование на християните.

Като патрон на воините и закрилник на православните при битките с неверниците култът към кападокийския светец намира прием в близките по дух християнски народи и на първо място сред българите. На пръв поглед е странно, че тъкмо България, един от синонимите за варварска страна сред ромеите, от която св.Георги спасява пафлагонския юноша, го приема за закрилник на своите граждани и воини. Като се има предвид обаче превръщането ѝ в преден пост на християнството срещу варварите и езичниците още през втората половина на IX век, то необходимостта на вярващите българи от воин-закрилник срещу периодичните нашествия от север става осезателна. Духът на епохата, културните, религиозните и книжовните контакти с Византия съвсем естествено спомагат за запълването на тази необходимост.

Вниманието на специалистите по средновековна литература у нас вече десетилетия се задържа от един цикъл разкази, в които се преплитат чудни случки от живота на св.Георги и чудеса, извършени с железен кръст, донесен чрез българина Георги от гръцки манастир[28]. Това провокира някои проучватели да предполагат съществуването на старобългарска книга с чудесата на св.Георги, някои от които са били оригинални творби[29]. Специално внимание сред тях заслужава разказът за чудно спасения от маджарско преследване старобългарски воин Георги чрез намесата на св.Георги[30]. Сходна е сюжетната линия и за спасяването на българина Климент при същите обстоятелства[31]. Действително тези чудеса са открити в по-късни ръкописи, но обвързването на повествованията с много конкретни и точно пресъздадени исторически събития дава възможност за прецизиране на времето, в което са създадени прототипите им. Разказите започват с поражението, което понася Симеоновата армия при нашествието на маджарите в Североизточна България и Добруджа през 894 – 895 година[32]. Велможите Георги и Климент водят разказа от първо лице, което загатва, че са непосредствени участници в събитието. Преследвани от нашествениците-езичници, старобългарските воини се обръщат за помощ към св.Георги. И той действително се явява на бял кон, разгромява и прогонва маджарите, благодарение на което Георги и Климент са спасени. Също така светецът разкрива пред Климент, че посредством силата на Христа цар Симеон ще разбие маджарите в следващата битка.

Наистина такъв най-общо е ходът на българо-маджарската война от края на IX век, описан от съвременните византийски хронисти[33]. Нашествениците нахлуват през Дунав, разбиват и разпръскват българската армия, но на следващата година с помощта на печенегите Симеон Велики ги разгромява напълно и прогонва чак в Панония. Явно авторът (авторите?) на разказите е съвременник или следва близко във времето описаните събития, поради което ги познава в детайли. Той е сравнително прецизен и при пресъздаването на други случки от края на IX – началото на X век като дейността на княз Борис-Михаил (852-889)при покръстването на българите, потушаването на болярския бунт през 865 година, промените на българския престол при възкачването на Симеон Велики и смъртта на княз Борис на 2 май 907 година.

Явно чудото е съставено след началото на X век или най-късно преди кончината на Симеон, защото в него отсъстват моменти от по-късната българска история[34]. Ако е така, то литературният му първообраз – гръцки чудеса на св.Георги, спасяващ юноши от чужд плен, води началото си далеч преди началото на XI век, както смятат повечето византинисти[35]. Прочее, в чудото на великомъченик Георги със сина на Лъв Пафлагонски, пленник при българите, много точно се възпроизвежда битката при Ахелой през 917 година, по време на която българите пленяват пафлагонския юноша. Авторът е удивително подробен и точен с твърденията, че ромеите са командвани от Лъв Фока, че на страната на Симеон воюват печенеги и маджари, че театърът на битката е неудобно крайморско място и най-после правдиво е описано мобилизирането на византийската армия в хода на конфликта[36]. Затова е твърде възможно съставителят на чудото да е съвременник или да е творил наскоро след българо-византийската война от 917 година, примерно около втората четвърт на X век[37].

Тази датировка на византийските и българските чудеса на св.Георги с освободени от плен християни в случая е от особено значение, защото може да има отношение изобщо към иконографиите на великомъченика. Според разказите той е млад воин на бял кон, което предполага възникването на конните му изображения преди XI век. В тази насока може да се преоцени и подходът на И.Делайе, който в списъка с ранните чудеса, извършени от мъченици до VII век, не включва тези на св.Георги, защото е смятано, че са записани едва през XI век[38]. Кр.Валтер обаче забелязва, че това наистина важи за гръцките редакции, но обръща внимание на коптската версия в сборник от чудеса на кападокийския светец, превод от загубен гръцки оригинал, където стилът и сюжетната линия съвпадат с ранните чудеса от V-VII век, извършени от св.Мина, св.Текла и др.[39] Повечето от тях са свързани с мартирия в Лида, като темите са познати тъкмо в по-горе посочените ранни версии от VII век, свързани със св.Мина, св.Меркурий, св.Текла и пр. Особено тривиален е сюжетът с евреина, който ограбил светилището, но бил наказан и вразумен от св.Георги. После евреинът присл християнството! Един персиец пък бил изцелен от проказа и в знак на благодарност оставил 1200 унции злато за преустройване на мартириалната църква. Сборникът включва и разказ, в който построяването на църквата съвсем определено се свързва със самия Константин Велики.

Не е пропуснато и споменатото по-горе чудо със спасен от арабите младеж, който става служител в храма. Най-интересно според Кр.Валтер обаче е чудото със служител на император Диоклециан, който счупил кандилото пред иконата на великомъченика. Парче от стъклото обаче порязало ръката му и той умрял от проказа. После в Лида пристигнал самият Диоклециан, но с намесата на архангел Михаил бил ослепен и умъртвен. Акцентира се на факта, че този разказ много напомня разказа за намесата на св.Меркурий в екзекутирането на император Юлиан Отстъпник, записан към VI – VII век[40].

Идеята на Кр.Валтер за съществуването на ранна сбирка от извършени от св.Георги чудеса, се подкрепя косвено от житието на Теодор от Сикеон, съставено тъкмо около началото на VII век[41]. В него се разказва как няколкократно по чуден начин св.Георги спасява Теодор. Първо прогонва демони във вид на вълци, заобиколили Теодор при посещението му в мартирия в Лида. Тук за пръв път има податки за воинската иконография на светеца, представен с меч в десницата си. После св.Георги избавя Теодор от изкушенията на Сатаната, а накрая го изцелява, като пропъжда терзаещите душата му демони. На всичко отгоре Георги извършва чудеса спрямо близките на Теодор и даже се явява пред баба му, която го описва като "...млад мъж с абсолютна красота, с блестящи дрехи, с къдрава коса, сияеща като злато..."[42].

През средновековието са разпространени и няколко по-късни чудеса на св.Георги като "Избягалите волове на Теоктиста", "Видението на сарацинеца", "Чудото с убития войник" и др.[43] Влиянието им върху изобразителното изкуство е незначително, но впечатляващо е, че театърът на действието е винаги един и същ – Кападокия и Палестина. На този фон несравнимо голяма е популярността, която има "Чудото с дракона и царската дъщеря", чиито художествени превъплъщения са сред най-предпочитаните в целия християнски свят.Самият сюжет е сред найнапрегнатите и най-драматичните изобщо в средновековната религиозна литература. Отначало се описва деспотичното властване в град Ласия на цар-езичник, който преследвал християните. Заради тиранията и безбожието му той бил наказан посредством един дракон, настанил се в близкото езеро и започнал да опустошава околностите и да поглъща хора. Няколкократните опити на царската войска да го ликвидира останали безуспешни. Изправени пред безизходица, гражданите взели решение звярът да бъде омилостивяван, като всеки ден по жребий му изпращат по една девица. Идва ред на царската дъщеря и това потапя в скръб бащата и двореца. Състрадателният Господ обаче се намесва в този драматичен момент със знамение, чрез което демонстрира безмерното си могъщество. По това време в отпуск в родния си град се завръща младият воин Георги. Минавайки през Кападокия, по внушение на Господ Бог той се отбива да напои коня си в езерото с дракона. Тогава на брега вижда царската дъщеря, която му разказва за ориста, сполетяла нея и целия град. Воинът св.Георги разбира, че всички граждани са езичници и дава да се разбере, че само и единствено християнският Бог може да отстрани злото. След това отправя молба към небето, прави кръстен знак, получава божията благословия и поразява дракона. С пояса на царкинята звярът е завързан и откаран на градския площад, където светецът го обезглавява с меча си. При тази гледка царят и останалите граждани се покланят на истинския бог и са кръстени от александрийския епископ. Покъсно в Ласия е издигнат храм на св.Георги[44].

Едва ли ще бъде пресилено твърдението, че в продължение на цяло столетие този текст е сред най-ко ментираните от познавачите на средновековната литература.

Възникващите въпроси са разнопосочни и свързани както с датировката, така и с етническия произход, прототипите, влиянията, семантичната натовареност, художествените превъплъщения и прочие. Пръв по-задълбочено работи по тази тема руският учен А. Кирпичников, който през втората половина на миналия век лансира идеята, че разпространеното чудо с дракона в славянски и латински ръкописи от XII – XIV век следва все още неоткрит гръцки прототип, формиран преди кръстоносните походи[45]. Следвайки съвсем прагматично всички познати до началото на нашия век редакции на това чудо, големият немски византинист К.Крумбахер отбелязва, че западноевропейските текстове предхождат най-ранната гръцка редакция с повече от век[46]. Неговият ученик и следовник Й.Ауфхаузер обаче попада на ранен гръцки текст от XII век, който предхожда или най-малкото е синхронен с най-ранния латински кодекс от средата на XII век.[47] Това актуализира идеята на А.Кирпичников за гръцкия прототип и тя бе възприета от А.Ристенко, Й.Иванов, В.Лазарев и др.[48] Даже руският литературен историк А.Ристенко отива още по-далеч с предположението, че чудото на св. Георги с дракона и царската дъщеря е възникнало във византийска среда заедно с житието.[49]

Нови дискусии по проблема предизвикаха откритите и сравнително точно датирани към края на XII век фрески в Стара Ладога (обр.219) и Костур ("Св.Безсребърници"), където чудото е детайлно претворено[50]. Някои изследователи дори си задават въпроса дали е възможно ранно изобразително претворяване на сцената с дракона и царкинята да е провокирало някой средновековен писател да състави разказа по картината[51]. Наскоро обаче за проучвателите се разкриха нови хоризонти за размишления. Публикуваният неотдавна грузински ръкопис от XI век, в който е включено чудото с царкинята разкри пред изследователите нови полета за размисъл и творчество[52]. Към това се добавя и фреска от XI – XII век в грузинска църква до Икви[53], която, от една страна, съвпада по дата с ръкописа, а от друга, представлява най-ранното засега художествено превъплъщение на чудото. С това обаче не се решава принципният въпрос за възникването и произхода на змееборската иконография на св.Георги. По-определено може да се предполага, че сцената със спасената царкиня се появява към XI век, следвайки литературен източник. Но дори да е така, това чудо едва ли е първоизточника на змееборската иконография. Затова на този етап зараждането ѝ може да се търси единствено на база художествени портрети и това ще бъде задачата на една от следващите глави.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ВТОРА ГЛАВА

[1] **K.Krumbacher**. Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung. München, 1911.

[2] **J.Aufhauser**. Das Drachenwunder des heilige Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung. Leipzig, 1911; **Idem**. Miracula S.Georgii. Lipsiae, 1913.

[3] **F.Cumont**. La plus ancienne légende de Saint Georges. – Revue d'Histoire des Religions, 114/1936, p.5-51.

[4] **А.Кирпичников.** Св.Георгий и Егорий Храбрий. Санкт Петербург, 1879.

[5] **А.В.Рыстенко**. Легенда о Св.Георгий и драконе в византийской и славянорусской литературе. Одесса, 1909.

[6] **А.Веселовский**. Разыскания в области русских духовных стихов, 2. Санкт Петербург, 1880, с.85-97.

[7] **H.Delehaye**. Les légendes grecques des saints militares. Paris, 1909, p.43.

[8] **А.Кирпичников**. Цит.съч., с.1-4; **K.Künstle**. Ikonographie der christlischen Kunst, II. Freiburg, 1926, S.22-28.

[9] **J.Myslivec**. Svatý Jiří ve východokřesťanském umění. – Byzantinoslavica, V/1933-1934, s.325-326, 353-358; **T.Mark-Weiner**. Narative Cycles of the Life of St.George in Byzantine Art, I.New York, 1977, p.24-25.

[10] **K.Krumbacher**. Op. cit., p.1-2, 106-110; **H.Delehaye**. Op.cit., p.50-51.

[11] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.149 sq.

[12] **H.Leclercq**. Gélasien Decrét.-In: DACL, VI, 1/1924, col. 722-747.

[13] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.184.

[14] **Ibidem**, p.182-183

[15] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.24-25.

[16] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.18-30.

[17] Ibidem, p.207-210.

[18] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.295-300; **J.Aufhauser**. Miracula..., p.2 ff.

[19] **J.Aufhauser**. Miracula..., p.2-8.

[20] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.6.

[21] **J.Aufhauser**. Op.cit., p.8-12.

[22] **Ibidem**, p.13-18.

[23] **Ibidem**, p.18-44.

[24] **Ив.Дуйчев**. Разказ за "чудото" на великомъченик Георги със сина на

Лъв Пафлагонски, пленник у българитс. – В: Българско средновековие. София, 1972, с.513-528.

[25] **A.Aufhauser**. Miracula..., p.100-103.

[26] **А.Дмитриевский**. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока, I. Киев, 1895, с.6.

[27] **Г.Острогорски**. История на византийската държава. София, 1996, с.375-376.

[28] **Б.Ангелов**. Из старата българска, руска и сръбска литература, 3. София, 1978, с.61-98.

[29] **Пак там**, с.75.

[30] **Н.Драгова**. Българската тема в разказите с чудеса на свети Георги в славяно-византийската традиция (IX – XI в.). – Годишник на Софийския университет "Климент Охридски". Научен център за славяно-византийски проучвания "Иван Дуйчев", 1/1987, с. 230-241.

[31] **Пак там**, с.234.

[32] **Ив.Снегаров**. Старобългарския разказ "Чудото на св.Георги с българина" като исторически извор. – ГДА, 4/1945-1955, с.217-240.

[33] **Ив.Божилов**. Към хронологията на българо-маджарската война при цар Симеон. – ВИС, 6/1971, с.20-33.

[34] **Ив.Снегаров**. Цит.съч., с.235-240.

[35] **Х.Лопарев**. Новейшая литература о св.Георгия Победоносца. – ВВр, 1/1913, с.25-50; **A.Aufhauser**. Das Drachenwunder...,S.4-7.

[36] **К.Миятев**. Нови данни за българите през X в. – ИБАИ, VI/ 1932, с.281-283; **Ив.Дуйчев**. Цит.съч., с.514-420; **Ив.Божилов**. Цар Симеон Велики. Златният век на средновековна България.София, 1983, с.

[37] **Ив.Дуйчев**. Цит.съч., с.519.

[38] **H.Delehaye**. Op.cit., p.5, not. 63.

[39] **Ch.Walter**. The Origins of the Cult of Saint George.-REB, 53/1995, p.316-318.

[40] **Ibidem**, p.317-319.

[41] **A.J.Festugière**. Vie de Thèodore de Sykéon.II. Brussels, 1970, p.10-18.

[42] **Ibidem**, p.31-32.

[43] **J.Aufhauser**. Miracula..., S.6-9, 22.

[44] **K.Krumbacher**. Op.cit., S.10; **J.Aufhauser**. Op.cit., p.52-60.

[45] **А.Кирпичников**. Цит.съч., с.1-5.

[46] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.332.

[47] **J.Aufhauser**. Op.cit., p.52-54.

[48] **А.Кирпичников**. Цит.съч., с.1-5, 50 сл.; **А.В.Рыстенко**. Цит.съч., с.102; **Й.Иванов**. Старобългарски..., с.194-186; **В.Н.Лазарев**. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия – война в византийском и древнерусском искусстве. – ВВр, 6/1953, с.

[49] **А.В.Рыстенко**. Цит.съч., с.102.

[50] **В.Н.Лазарев**. Фрески Старой Ладоги. Москва, 1960, с.2; **S.Pelekanidis.** Καστορια, I. Θεσσαλονικη , 1953, pl.32; **S.Pelekanidis**. Kastoria. Athens, 1985, p.38-41, fig.21.

[51] **А.Кирпичников**. Цит.съч., с.1-5, 50 сл.

[52] **Е.Привалова**. Павниси. Тбилиси, 1977, с.73; **Ch.Walter**. Op.cit., p.320-322.

[53] **Е.Привалова**. "Чудо с сарацином" в росписях Икви и Павниси. – САНГССР, 6/1962, с.767-774; Същата. Павниси..., с.79; **И.Лордкипанидзе**. Житийный цикл Святого Георгия в Убиси.-В: Дечани и византијска уметности серединам XIV века. Београд, 1989, с.106, рис.24; **Ch.Walter**. The Cycle of Saint Georg in the Monastery of Decani. – В: Дечани и византијска уметности..., с.349, 353.

ТРЕТА ГЛАВА

СВЕТИ ГЕОРГИ МЪЧЕНИК

Редом с всичко останало, в раннохристиянското изкуство се формират спецификите, канонът, атрибутите и в крайна сметка иконографиите на мъчениците. По онова време още не е заглъхнал споменът за единичните и масовите мъчения, на които са подложени последователите на Исус в империята, и това дава отражение върху представянето им чрез средствата на пластичните изкуства. Обикновено те са изобразявани строго фронтално, прави, в смирени пози, облечени в хитони и държащи в десницата си кръст – символ на мъченическата смърт.

Сред най-ранните и сигурни паметници, показващи свети Георги в тази иконография, е известната икона от Синайския манастир "Св.Екатерина", съхранявана понастоящем в Москва (обр.8)[1]. Датира се към VI век и представя Богородица на трон, фланкирана от фигурите на св.Георги и св.Тодор. Св. Георги е прав в цял ръст, със закръглено лице, заоблена брадичка и гъста коса на букли. Облечен е в хитон и богато орнаментиран с геометрични фигури розов плащ, закопчан с фибула на дясното рамо. Впечатляват очите – големи, бадемовидни и широко отворени по източен маниер. Изобщо древното източно изкуство с неговите симетрични, строго фронтални и плоскостно третирани фигури ще доминира векове наред в християнската иконография. В този смисъл иконата от Синай е сред класическите паметници на този културен кръг, а нейният художник определено черпи идеи от по-ранни прототипи. Това е несъмнено, защото иконографията на светците и по-специално на Георги е напълно завършена и тъкмо спецификите на образа, които откриваме върху иконата, ще битуват без особени промени векове наред в християнското изкуство. Затова и отсъствието на съпътстващ изображението надпис в случая не е от решаващо значение. Съцевременно обаче в източните провинции на империята са регистрирани десетки други фигури на мъченици с голобради лица и бухнали коси, но образите са третирани твърде обобщено, за да се идентифицират със св.Георги без насочващи текстове.

Едва през шестдесетте години Н. и М.Тиери имат шанс да попаднат на второ безспорно изображение на св.Георги мъченик от VI век, и то в родната му Кападокия. Той е изрисуван отново заедно със св.Тодор до абсидата на една скална църква, наричана "Ага килисе" (обр.9)[2]. Част от лицето и буквите са заличени, но безспорно отляво на нимба се чете О А (ГIOC), а отдясно ГЕ (ОРГIOC). Позата и облеклото на Георги напомнят твърде изображението от синайската икона – дълъг тъмночервен хитон, бледорозов мъченически плащ, захванат с фибула на дясното рамо, и мъченически кръст в дясната ръка пред гърдите. Стилът на кападокийския художник обаче е малко по-различен от разбиранията на синайския зограф. В "Ага килисе" извисената поза и аристократичните златотъкани одежди са трансформирани в по-скъсена фигура и семпли неорнаментирани хитон и плащ. Така акцентът пада не върху благородния произход, а върху мъченическата съдба на светеца. Явно суровият аскетизъм на монасите от кападокийските пещерни манастири налага своя отпечатък върху творческия подход на местните художници.

Допуска се, че в тази иконография св.Георги е представен и върху паметници в столицата Константинопол през ранновизантийската епоха, още повече, че тук още през VI век има храм, който носи неговото име[3]. Най-сетне е запазен и един наративен източник, разказващ за столична икона на светеца през VII век. В своята агиография Теодор Скутариот между другото отбелязва, че върху въпросната икона св.Георги е представен като много красив младеж, облечен в разкошни дрехи[4]. Явно става въпрос за бляскаво патрицианско облекло, подобно на това, с което мъченикът е изобразен върху синайската икона. Не

е изключено образът му с тази иконография да е красял и стените на посветените му храмове в София и Солун, които са и най-големите раннохристиянски църкви-ротонди на Балканите. За съжаление обаче в Солун са съхранени само части от куполното мозаично пано, а в София ранният слой стенописи е почти напълно обезличен.

Развихрената иконоборска истерия през VIII – IX век не само че води до затихване на раннохристиянската изобразителна традиция, но е и причина за унищожаването на стотици художествени творби. В този контекст Х век може да се разглежда не само като епоха на македонския неокласицизъм в изобразителното изкуство, но и като столетие, през което се възраждат ред теми и сюжети от предиконоборския период. Че това е така свидетелства новата редакция на иконографията св.Георги великомъченик.

Един керамичен медалион от Никомедия от Х век представя светеца във вид твърде близък до този от иконата от Синай и стенописа от "Ага килисе" – младеж в патрицианско облекло, държащ кръст в дясната ръка (обр.7)[5]. Идентифицирането на светеца в случая е категорично както по иконографски белези, така и по съпътстващия надпис О А (ГIOC) ГЕОР ГIOC. Явно в периферните зони на Византия са запазени автентични раннохристиянски образци с мъченическа иконография, които се явяват като прототипи в следиконоборския период. Разбира се, те са стилистично преработени според изискванията на новия канон, който през Х век е пристрастен към античните първообрази, носещи подчертана обемност, спокойствие и уравновесеност. Този художествен маниер, известен като македонски неокласицизъм, се долавя и в изображението от Никомедия, където лицето на Георги удовлетворява в пълна мяра класическия култ към красота и монументална тържественост. Затова и приликата с образа върху Синайската икона и кападокийската фреска е само формална. Заимствана е една стара предиконоборска иконография, но е преработена от художника според изискванията на властващия през Х век художествен стил. В образа от Никомедия все още не може да се долови въздействието на спиритуализма, носещ аскетизъм, схематизъм, строгост и духовна възвишеност, и наложил се във византийското изкуство постепенно след края на X – началотото на XI век. Ето защо съм склонен да отнеса тази керамична иконка по-скоро към времето на зрелия македонски класицизъм (около средата на X век), отколкото към късните му прояви от края на X – началото на XI век, както предполага Д.Талбот Райс[6].

Спирам се така пространно върху паметника от Никомедия не само защото той за пръв път представя в чист вид иконографията св.Георги великомъченик в следиконоборското изкуство, но и защото има аналог в чисто българска среда. При разкопки на Кръглата църква в Преслав, един истински шедьовър на старобългарската архитектура от X век, са открити стотици керамични иконки, между които един фрагмент с изображение на св.Георги (обр.6). Долавя се, че светецът е в патрицианско облекло, но мъченическият кръст липсва поради отчупена дясна половина. Персонификацията обаче е сигурна, защото е запазен част от съпътстващия текст (О АГНОС) ГЕОР(ГІОС). Според реконструкцията, предложена от Т.Тотев, става реч за допоясен портрет на светеца в медалион, сходен с творбата от Никомедия[7]. Наблюденията върху иконографията за съжаление могат да бъдат твърде общи, защото лицето на мъченика от Преслав е почти изцяло отнесено. И все пак се долавя изпълнението на опитен художник, който със замах чертае гънките на дрехите, като придава обемност на фигурата.

Темата за преславската белоглинена рисувана керамика и по-специално преславската керамична икона отдавна е сред приоритетите на българското изкуствознание и българската археология[8]. Налага се мнението, че производството определено трябва да се свърже с управлението на цар Симсон Велики (първата третина на X век), но има някои податки, че ателиетата функционират и при царуването на цар Петър I до втората третина на

същото столетие[9]. Така или иначе втората половина на X век се явява terminus ante quem за производството на преславската белоглинена керамика, респективно за медалионите със св.Георги мъченик. Като се има предвид, че сходната иконка с тази иконография от Никомедия се датира след средата на X век, не е изключено преславските да я предхождат или най-малкото да са синхронни с нея. Това на практика означава, че керамичните медалиони от Преслав са сред най-ранните запазени художествени творби от следиконоборската епоха, върху които е изобразен св.Георги мъченик. Така отново се актуализира въпросът за първоизточниците на белоглинената керамика, с която навлизат и специфичните изображения на светци, между които и на св.Георги.

Повечето автори търсят прототипите в източните ателиета и това е основателно, защото някои сирийски и малоазийски иконографски белези при третирането на образите не могат да бъдат подминати[10]. В тази насока П.Георгиев даже долавя пряко влияние тъкмо от Никомедия към Преслав[11]. А Никомедия е сред най-значителните византийски малоазийски културни центрове, най-тясно свързан както с мъченическата смърт на св.Георги, така и с производството на керамични икони, върху които е изобразяван и св.Георги мъченик. Ако тази традиция действително идва от Никомедия, ние се изправяме пред непреодолимо несъответствие в датировките, защото според досегашната хронология преславските иконки предхождат по време никомедийските. Паметниците от Никомедия обаче са случайни находки, датирани към началото на XI век само по иконографски белези, докато преславските са от безспорна археологическа среда, насочваща към първата половина на X век. По този повод може да се допусне, че иконките от Никомедия са по-ранни (примерно около средата на X век, както намекнах погоре) или че най-вероятно и Никомедия, и Преслав изпитват общо влияние от друг голям художествен център през първата половина на X век.

Прочее, тъкмо през X век иконографията "Св.Георги мъченик" има най-изисканите художествени превъплъщения върху творбите от слонова кост, работени изключително в Константинопол. Среща се понякога върху триптихи, чиито централни пана са заети от фигурите на Христос и Богородица, а върху страничните са моделирани симетрично групи светци, сред които и воините мъченици. Дело са предимно на ателиета, където работят майстори от най-висока класа, следващи канона на столичния художествен стил от X – XI век. Върху един изцяло запазен триптих, съхраняван в музея на Палацо Венеция в Рим, св.Георги е представен в цял ръст с блестящи патрициански одежди и мъченически кръст пред гърдите (обр.30)[12]. Релефът е висок (почти орелеф), фигурата е скъсена и монолитна, а одеждите надиплени, като гънките следват тежестта на материята и анатомичните особености на тялото. Образът на светеца излъчва спокойствие и тържественост, сякаш е пресъздаден по класическите антични представи за стил, композиция и съвършена красота. Изобщо при тези творби столичните художници се изявяват като типични представители на македонския стил в изкуството от средата на X век и са сред тези, които формират вкусовете и предпочитанията както в Константинопол, така и в провинциалните центрове на империята..

Към техните художествени постижения от втората половина на X и началото на XI век могат да се причислят цяла серия диптихи от слонова кост, експонирани в музеите на Ватикана, Бон, Дармщад, Карлсруе, Лондон, Санкт Петербург, Ливърпул (обр.69) и пр.[13] Върху тях св.Георги също е скулптиран като мъченик, но поради поограничената площ е изобразяван само до кръста. Фигурата му е все така обемна, масивна и изящна, сякаш творецът е следвал античен първообраз. Действително върху посочените паметници св.Георги повече наумява елинистично божество или митологичен герой, въплъщаващ жизненост, сила и съвършенство, отколкото мъченик с трагична съдба.

Тъкмо в творбите от кост се проявява една тенденция в следиконоборското изкуство, при която заетите предиконоборски сюжети от Изтока се изпълват с ново съдържание. Действително формално иконографията на св.Георги от датираните в VI век синайска икона и кападокийска фреска е точно претворена върху триптихите от слонова кост, но тук властва друг дух, насаждан от самите василевси, които се прекланят пред достиженията на античната култура[14]. Този дух и този стил се разпростират върху творчеството и на други художествени ателиета в столицата.

По формат и техника на изпълнение най-близо до произведенията от слонова кост стоят стеатитовите иконки, много от които отново се свързват с Константинопол. Наистина тук работят най-опитните и художествено надарени творци и това се долавя от две многофигурни икони, съхранявани в парижката колекция Маркрюиз и в Ермитажа (обр.25,24)[15]. И върху двете в най-долния регистър са изобразени воини-светци, между които и св.Георги. Представен е строго фронтално, в цял ръст, с патрицианско облекло и мъченически кръст пред гърдите. Очевидна е иконографската и художествената близост с фигурата му върху изделията от слонова кост, но се забелязват известни отлики в стила. Позата е все така тържествена, но липсва обемната монументалност, толкова силно изявена при триптихите от Ватикана и Берн. Въпреки релефа се долавя по-плоскостно третиране на формите и особено на облеклото, което на места изглежда декорирано. Най-после лицето на св.Георги не изглежда толкова жизнерадостно, но пък за сметка на това е много по-одухотворено. Изобщо при тези стеатитови иконки определено се наблюдават някои от характерните черти на късномакедонскя стил от края на X – началото на XI век. Художниците вече се старают не толкова да доставят естетическа наслада на зрителя, колкото да провокират у него дълбоко религиозни чувства. В същата поза и стил св.Георги е изобразен върху други две иконки, съхранявани в колекциите на Дъмбартън Оукс и Мелон в САЩ, но те са фрагментирани и не дават възможност за по-детайлни наблюдения[16].

Очевидно иконографията св.Георги мъченик продължава да е популярна сред творческите среди през целия XI век. Същевременно се забелязва, че в дребната каменна пластика (основно стеатитовата) мъченическият сюжет е приоритет изключително на константинополските ателиета, докато солунските, киевските и други провинциални майстори през XI – XIII век претворяват воинските иконографии.

Това донякъде насочва към произхода и датировката на една стеатитова иконка, открита в Търново, от която е запазена само горната част с лика на св.Георги (обр.10)[17]. Вижда се и малко от облеклото (изрязаната около врата туника и част от плаща), но все пак достатъчно, за да се определи то като патрицианско и за да се изкаже предположението, че в случая св.Георги е представен отново като мъченик[18]. В третирането на образа наблюдаваме както съвършено майсторство и изразителност, така и известна аскетичност, добре подчертана с изразително оформените големи очи по източен маниер. Тези източни елементи в столичното изкуство се усилват след началото на XI век. Те утвърждават една духовна възвишеност на образите, която намира завършен вид в средата на столетието, когато вероятно е работена търновската иконка.

Предвид специфичните техники, инструментариум и стил на изпълнение изглежда, че в стеатитовите ателиета се моделират и други дребни култови предмети от полублагородни камъни като геми, камеи, вази и прочие. Казвам това предвид очевидната близост при представянето на св.Георги мъченик в цял ръст върху стеатитовата иконка от Париж и камеи от халцедон, съхранявани в Лондон[19] и Санкт Петербург (обр.12)[20]. Отличават се с много високо качество на изпълнение и подчертана релефност, която при оформянето на главата стига до орелеф. Фигурите на светците (св.Георги и в двата случая е представен заедно със св.Димитър) са скъсени и монолитни, а позите – спокойни и тържествени. Долавя се обаче едно раздвижване на формите, постигнато с умело надиплените гънки на дрехите и леко нарушената фронталност. Ако в техниката на изпълнение не може да се пренебрегне близостта до стеатитовите творби (и в двата случая се моделира камък), то високият релеф и художественият стил сближават камеите в много по-голяма степен с изделията от слонова кост от средата на X век. Така или иначе взаимовръзката и взаимните влияния, които търпят творците на дребната пластика, работещи с кост, стеатит и полублагородни камъни, е очевидна. Очевидна е и привързаността на константинополските майстори към иконографията св.Георги мъченик през X – XI век, както и отпадането ѝ от художествения репертоар на техните провинциални последователи през XII – XIII век. Това даде основание на някои автори да твърдят, че тя изобщо престава да се претворява върху изобразителни паметници след края на XI век.

Дали това е действително така? Да се вгледаме на първо време в изделията на един друг художествен занаят с преобладаващи позиции във византийската столица през Средновековието – емайла. Като източна мода и техника той навлиза в империята още през VI век, но най-значителните и художествено издържани творби се датират между IX и XII век. Сред най-изобразяваните светци върху емайловите икони, обковки на книги, съдове, медалиони и пр. е св.Георги. Почти винаги е представен до кръста в патрициански одежди (бял хитон и червена хламида) и златен кръст пред гърдите (обр.14). Самата техника на клетъчния емайл налага по-плоскостно и линеарно третиране на образите, дори върху паметниците, свързани с македонския неокласицизъм от края на IX и X век. Към това време се отнасят един потир от "Сан Марко" във Венеция, свързван с управлението на Лъв VI (886 – 912)[21] и знаменитата Лимбургска ставротека от средата на X век, която пък се свързва с Константин VII (945 – 959)[22]. Бюстът на св.Георги е обемен, но лицето излъчва строга религиозност, която никак не хармонира на съвременните му изображения върху миниатюри, мозайки, кост и камък. Да не забравяме обаче, че източните традиции в емайловото изкуство са твърде осезателни, дори когато става реч за столични ателиета. Без особени изменения мъченическата иконография на св.Георги продължава да се поднася по същия начин върху творби от XI век като ставротеката от колекцията Морган[23], медалиони от колекции в Грузия[24], Москва (бившата Звенигорска колекция) (обр.14), Лондон и др.[25]

За разлика от художествената резба върху кост и стеатит, този сюжет не отпада при емайловите изображения след XI век, защото се среща върху ставротеки от XII век (обр.16)[26] и обковки на книги от XIII век (обр.55)[27]. Подобна сребърна обковка за евангелие от XIII в. е открита в Търново[28]. Образите на светците, сред които е и допоясно на св.Георги мъченик, имитират до голяма степен техните ликове върху емайловите медалиони, изработени в константинополските ателиета. Оригинални или имитативни творби, разглежданите паметници формират една типологична редица, загатваща за устойчива традиция между IX и XIII век. Съвпадението на горната граница с падането на Константинопол едва ли е случайност! Действително сред емайлите инцидентно се среща и св.Георги воин (обр.80), но като цяло с приоритет се ползва св.Георги мъченик. Затова е по-основателно да се подозира, че в някои групи изделия на дребната пластика (например изработените от стеатит и камък) се налагат воинските черти на светеца, в други (например от кост) успоредно се прилагат двете иконографии (мъченик и воин), а в трети (от емайл) традиционни остават предпочитанията към мъченическия портрет. Това донякъде е така, защото резбата върху кост и стеатит в значителна степен е константинополски феномен, свързан с императорите от Македонската династия, докато емайлът е източна традиция, а в Изтока мъченическите черти винаги са били на челен план.

Като техника на изпълнение и стил най-близо до емайловите портрети стои образът на св.Георги върху медалион на сребърен процесиен кръст от X век, открит в Адрианопол (Одрин)[29]. Столичен гравьор е възпроизвел в ниело техника красивото лице и мощния бюст на светеца, държащ мъченически кръст в десницата си.

Непрекъснатото присъствие на мъченическата иконография на св.Георги в изобразителното изкуство най-добре може да се проследи в живописта, защото сумарно погледнато количеството на съхранените творби тук е най-голямо. След фреската в "Ага килисе" от VI век съвсем естествено е за няколко века иконоборство да не са оцелели стенописи с неговия образ. През XI – XII век, отново в Кападокия и отново в скалните манастири ("Елмали килисе", "Токали килисе", "Гьорме 18", "Каранлек килисе", "Соганли" и пр.)[30] иконографията св.Георги мъченик бележи ново възраждане. Най-вероятно тя е заимствана от стари, съхранени по чудо предиконоборски образци, в които традициите на Изтока и специално на Сирия са много силни. Образите са сравнително зле запазени, но плоскостното третиране и аскетичните черти се проследяват отлично. Въпреки очакванията обаче, този иконографски тип не намира голямо разпространение в Кападокия, защото тук определено се налагат воинските сюжети. Причините за това ще бъдат коментирани по-късно. За сметка на това в континентална Гърция и Македония мъченическата иконография бележи истински разцвет през XI век.

Христоматиен паметник в тази насока се явява църквата "Прототрон" в Халки. Тя има пет стенописни слоя, като най-запазеният датира от средата на XI век. В подкуполното пространство, около медалион с Христос Пантократор, са зографисани в цял ръст 14 светци, между които и св.Георги с мъченически кръст в дясната ръка (обр.18)[31]. Облечен е в богато орнаментиран хитон и червена хламида. Лицето е меко моделирано и красиво, тялото, макар и масивно, е плоскостно третирано, а широко отворените очи гледат строго и навяват силно религиозно чувство. Вече е обърнато внимание, че местните творци са дистанцирани от столичния стил и са най-тясно свързани с народното изкуство, което традиционно следва архаични източни (особено сирийски) прототипи.[32] Затова е съвсем естествено на преден план да бъде изведен мъченикът аскет за сметка на преливащия от сила и жизненост воин, така харесван в столицата.

По сходен с "Прототрон" начин е третиран ликът на св.Георги в друга църква на Халки, носеща неговото име (обр.23)[33]. В долния регистър на олтарната апсида е поместена необикновена композиция. В самия ѝ център, в правоъгълна рамка е зографисан св.Георги до кръста с обичайния орнаментиран хитон и хламида. В дясната ръка държи мъченическия кръст, а лявата е молитвено изнесена пред гърдите. От двете му страни в аналогични правоъгълни рамки са представени родителите му – Полихрония и Геронтий. Засега не е регистриран друг подобен случай в средновековното изобразително изкуство. Въз основа на разположението и специфичните иконни рамки, в които се вместват бюстовите портрети, се допуска, че композицията възпроизвежда преносим иконен триптих, който може би е семейна реликва на ктитора – най-вероятно свързан с воинската аристокрация.

Далеч от Византия, но най-тясно свързано с византийската художествена традиция, е изображението на св.Георги мъченик в киевската "Св.София", построена от княз Ярослав през 50 – 60-те години на XI век. Християнското име на този знаменит руски владетел е Георги и това обяснява защо северният параклис на катедралния храм е посветен именно на кападокийския светец. Най-после, тъкмо на мястото, където е издигната "Св.София", през 1036 година Ярослав разбива печенегите, а според представите на онова време това може да стане само с подкрепата на неговия патрон-закрилник св.Георги. Посветеният му параклис е богато зографисан, като източната конха е заета от монументално допоясно изображение на светеца в патрициански одежди и мъченически кръст в дясната ръка[34]. Закономерно обаче възниква въпросът защо светецът е представен като мъченик, а не като воин,както би трябвало да се очаква при подобен паметник. Може би причината е в традициите, в следваната от художниците творческа концепция. Установено, е вече, че на киевския монумент работят както константинополски майстори, така и техни провинциални колеги[35]. И ако някои от монументалните мозайки несъмнено са дело на столични художници от висока класа, пропити от духа на късномакедонския класицизъм, то предимно във фреските се долавя провинциалния стил, насочващ към Гърция и Македония. Може би дело на провинциалните майстори е и бюстовият портрет на св.Георги в северния параклис. Отдавна се гадае дали въпросните стенописи са правени от провинциален византийски майстор, или от негов руски колега, повлиян от художествения стил на балканския югозапад[36]. По-съществена в случая е ролята им на сакрален първообраз в идеен и творчески план, на който са подвластни руските владетели, прелати и зографи през цялото Средновековие.

За това до голяма степен загатват фреските от началото на XII век в Юриевския манастир до Новгород, който е и най-значителната древноруска монашеска обител с патрон св.Георги. Тук светецът заема централното място в купола на храма до Богородица Одигитрия[37]. Макар и зле запазен, неговият образ излъчва величествена тържественост и строгост. Напълно в духа на новгородската школа преобладават светлите тонове, а ярките краски донякъде оживяват иначе плоскостно третираната фигура. Традицията точно тази иконография на кападокийскя светец да краси княжеските църкви по руската земя продължава и през следващите векове.

Друг велик княз с патрон св.Георги е Юрий Всеволодович, който между 1220 и 1230 година издига знаменития Рождественски събор в Суздал[38]. Сред върховите постижения на руските приложници се смятат бронзовите врати на храма, върху които на централно място е гравиран образът на княжеския патрон св.Георги (обр.159)[39], представен допоясно както в "Св.София" в Киев.

В аналогична поза и иконография го виждаме изобразен на потира на великия княз Юрий (Георги) Дългоруки от средата на XII век, съхраняван в Спасо-Преображенския манастир (обр.160)[40].

По стил и датировка най-близо до този портрет стои образът на св.Георги, зографисан върху киевска икона от XII век[41]. Представен заедно със св.Никола, кападокийският светец е в цял ръст, с дълъг светъл хитон, червен плащ и мъченически кръст в дясната ръка. В духа на господстващия по това време художествен стил фигурата е аскетично издължена, лицето излъчва религиозен унес, а дрехите изглеждат декорирани и до голяма степен наумяват миниатюрите (обр.27) и гравираните изображения[42]. Тези творби свидетелстват още, че макар и върху по-представителни паметници, мъченическата иконография на св.Георги има своето място дори в древноруското изкуство, където иначе масовият вкус извежда на преден план воина и драконобореца. И така е до XV век, защото тази иконография продължава да се среща по новгородски икони (обр.15)[43].

Докато влиянието на гръко-македонската школа върху руските творци е преобладаващо в идеен план, то в югозападните български земи става пряк контакт и в повечето случаи местните зографи българи, гърци, а по-късно и сърби работят рамо до рамо. Затова споровете по етническия произход на изобразителните творби тук не може да бъдат така едностранно и опростенчески решени. Активният културен обмен, наред с всичко останало, води и до възприемането на мъченическата иконография на св.Георги. А вече стана реч, че тя има позиции в народното изкуство, радващо се на предпочитания в провинциална Гърция.

В охридския катедрален храм "Св.София" също има изображение на св.Георги, представен като мъченик в цял ръст[44]. Фигурата е рязко очертана, с издължени пропорции, очите са неестествено уголемени по източен маниер, стилизацията на одеждите е силно подчертана. Влиянието на солунската школа от втората половина на XI век е несъмнено, но отново се поставя въпросът за етническия произход на зографа. За едни той е византиец, а за други – местен български художник, който работи по-опростено и с по-тъмни краски[45]. Както и да е, важното е, че балканският югозапад, една пъстра етническа мозайка през XI – XIV век, формира единен художествен стил, който идейно и творчески си извоюва значителни позиции в православния Изток и успешно конкурира столичното изкуство. Той импонира на вярващите с дълбоката си религиозност, подхранвана от монашеския аскетизъм на Атон и близкоизточните прототипи, заети и развити още през следиконоборския период. Може би тъкмо затова мъченическият образ на св.Георги винаги привлича вниманието на провинциалните творци от тази зона.

Сред най-ранните свидетелства е икона от атонската Лавра, датирана към XIII век[46], и стенописи от XII – XIV век в църквите при Жича, Сопочани и Милешево[47]. В тях все по-определено се долавят спецификите на палеологовия стил. Фигурата на св.Георги е по-раздвижена, одеждите и доспехите са богато декорирани, а цветовата гама е твърде разнообразна.

Както може и да се очаква, истинските върхове в тази насока обаче си остават творбите в имперската столица Константинопол, която след XIII век пак се налага като водещ законодател на художествените вкусове. Тук, в известната Кахрие джамия, е съхранено едно от най-изящните превъплъщения на иконографията св.Георги мъченик. Всъщност тази култова постройка, бившият манастирски храм "Хора", е построена в началото на XIV век със средствата на видния византийски аристократ и интелектуалец Теодор Метохит. В монументалната декорация през този период няма изобразителни произведения, които да конкурират по богатство и качество на изпълнение мозайките в църквата на Метохит, представляващи върхово постижение на палеологовия ренесанс. Образът на св.Георги е поднесен с необикновено богата тоналност, разкошни одежди и меко моделирани черти на лицето. Затова без преувеличение може да се твърди, че сме изправени пред едно от най-успешните превъплъщения на кападокийския светец изобщо в средновековното изобразително изкуство. Авторът на мозайката определено се е стремял да насити фигурата с емоционален заряд и наистина е успял с контраста на цветовете, разветите драперии на дрехата и съзнателно привнесената асиметричност чрез леко извърнатото надясно тяло (обр.28)[48]. Така се получава една поривиста лекота и ефирност, в която се долавя духът на елинизма, въведен в столичното изкуство при управлението на Палеолозите[49].

Друго важно хранилище на творби с образа на св.Георги мъченик е Синайският манастир "Св.Екатерина". Така още веднъж се потвърждава идеята за силни позиции на тази иконография в Изтока, където предиконоборските сюжети винаги упражняват осезателно въздействие върху зографите. Най-сетне запазената и коментираната по-горе синайска икона от VI век (обр.8) свидетелства за съхранени древни прототипи, които за художниците от следиконоборския период имат почти сакрална стойност.

Още върху икона от XI век (обр.11)[50], носеща според Г. и М.Сотириу характерните черти на късномакедонския стил, св.Георги е изобразен като мъченик, до кръста. По подобен начин в медалион, напомнящ емайловите творби, той е предствен върху друга икона от XII век[51], където образите са доведени до пълен спиритуализъм. Пак в XII век се датира още една синайска икона, но на нея св.Георги заедно със св.Димитър и св.Тодор са зографисани от много по-зрял майстор (обр.26)[52]. Фигурите са аристократично издължени, палитрата е богата, обилно наситена със злато, а позите изкуствено приповдигнати. Затова тази творба с основание е отнесена към достиженията на столичното комниново изкуство. Тук обаче на преден план излиза контаминирането на мъченика с воина. Георги и другите двама светци са с мъченически кръстове, но същевременно в пълно бойно облекло и въоръжение.

Впрочем подобна тенденция се долавя далеч преди XII век. Още върху раннохристиянски паметници има случаи, когато светци мъченици са изобразени не само с копия и доспехи, но даже сражавайки се с мъченически кръст в ръка. Класически пример в това отношение е една коптска тъкан от края на IV век, върху която е представен мъченик с кръст в лявата ръка и копие в дясната, с което пронизва гърчещ се под нозете му змей (обр.147)[53]. Закръглената брадичка, къдравата коса на букли и патрицианските одежди налагат предположението, че е изобразен св.Георги.

Най-близкият аналог на тази иконография е върху керамични икони от VI век, открити наскоро във Виничко кале, Централна Македония (обр.148)[54]. Тук светецът, държащ кръст и копие, със сигурност е св.Георги, защото змееборската сцена е съпътствана от надпис GEORGIUS. Без съмнение в техническо и иконографско отношение виничките икони имат източен произход (най-близките прототипи са от Тунис и Египет)[55], което обяснява донякъде съвпадението със сцената от коптската тъкан.

Явно източните художници отрано се стремят да покажат повече черти от характера и моменти от житието на св.Георги, като за целта съчетават (контаминират) различни иконографски типове. Постепенното канонизиране на религиозните образи и сюжети след VI и особено след IX век води до последователното изчистване на тези многопластови внушения. Така фигурите на светците частично се освобождават от семантичната претрупаност, която се изявява чрез множеството атрибути. И все пак тази тенденция не отмира напълно, защото в класическо произведение на македонския неокласицизъм от X век като триптиха от Рим св.Теодор Стратилат е с мъченически кръст и хламида, и същевременно с меч и високи армейски ботуши[56].

Даже при емайловите творби от XI век, където мъченическите иконографии решително преобладават, има няколко случаи на контаминиране на воина с мъченика (обр.13)[57]. Макар и по-рядко, тази практика продължава дори през XIV – XV век, защото кападокийският светец е представен в бойно снаряжение, но в смирена поза и с мъченически кръст върху мозаичното пано в Кахрие джами (обр.28), руска икона (обр.31) от края на XIV век[58] и фреска от XV век в Погановския манастир[59]. Явно след XI век воинските иконографии поради редица исторически причини завоюват по-голяма популярност и правят пробив в творчеството и на столичните майстори. Това обаче не е основание за противопоставяне и взаимно изключване на воинските и мъченическите сюжети. Ако се опитаме да се докоснем до духа на Средновековието, не може да не доловим, че емоционално една група в обществото има необходимост да отправя молбите си към мъченика св. Георги, а друга – да търси помощта на воина св. Георги.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ТРЕТА ГЛАВА

[1] **G.Sotiriou**. Icônes byzantines du monastère du Sinai.- Byzantion, XIV, 1/1939, p.236; **G.et M.Sotiriou**. Icones du Mont Sinaï. Athènes, 1958, p.235-236, fig.6.

[2] **N.Thiery**. Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce: Açicel Ağa kilisei (Eglise le l'ağa a la main ouverte). – CA, XVIII/ 1968, p.34-36, fig.3.

[3] **R.Janin**. Les églises et les monasteres. Le siege de Constatinople et le patriarchat occuménique. – In: Géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin, III. Paris, 1953, p.69-81.

[4] Acta Sanctorum, aprilis, III. Antverpen, 1675, p.40 (По: В.Н.Лазарев Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия – война в византийском и древнерусском искуствe – ВВр, VI/1953, с.196).

[5] **D.Talbot Rice**. Byzantine Polychrome Pottery. A Survey of Recent Decoverties. – CA, VII/1954, p.74, pl.XXX-1.

[6] Ibidem, p.74.

[7] **К.Миятев**. Кръглата църква в Преслав. София, 1932, с.150, обр.260-б; **Т.Тотев**. Наблюдения върху рисуваната керамика на манастира около Кръглата (Златната) църква в Преслав. – Плиска-Преслав, 5/1992, с.252, обр.2.

[8] **К.Миятев**. Преславската керамика. София, 1936; **Т.Тотев**. Преславската керамична икона. София, 1988, с.73; Същият. Преславската художествена керамика. – В: 1100 години Велики Преслав. Шумен, 1995, с.7-27; **Ив.Акрабова-Жандова**. По следите на преславската рисувана керамика в музея "Метрополитен" в Ню Йорк – Преслав, 4/1994, с.108-120; **St. Vaklinov**. Certains problèms de l'archéologique et de l'art au Moyen Age en Bulgarie. – In: II cong. int. ESEE, Athènes, 1970, p.14-16.

[9] **Т.Тотев**. Преславската керамична..., с.73; Същият. Керамичната икона в средновековна България. Автореферат на докторска дисертация. София,1990.

[10] **A.Grabar**. Recherches sur les influences orientales dans l'art balkaniques. Paris, 1928, p.14-27; **St. Vaklinov**. Op.cit., p.14-16; **Ив.Акрабова-Жандова**. Цит.съч., с.108-120; **Т.Тотев**. Преславската художествена..., с.26; **Н.Овчаров**. Бележки върху произхода на преславската рисувана керамика (Според човешките изображения). – Преслав, 3/1983, с.178-185.

[11] **П.Георгиев**. За култа към св.Пантелеймон в българските земи през Средновековието. – В: Международна здравна фондация "Св.Пантелеймон". Велико Търново, 1991, с.47.

[12] **A.Goldschmidt, K.Wieitzmann**. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, II. Berlin, 1934, S. 33, Taf. X.

[13] Ibidem, Taf. IX, XXXVI, XLIX, LXI.

[14] **A.Grabar**. L'Iconoclasme byzantine. – In: Dossier archéologique. Paris, 1957, p.180 etc.; **J.Lafontaine-Dosogne**. Historie de l'art byzantin et chrétien d'Orient. Paris, 1987, p.121 etc ; **В. Н. Лазарев**. История византийской живописи. Москва, 1986, с.61.

[15] **А.В. Банк**. Прикладное искусство Византии IX – XII вв. Москва, 1978, с.94-95, рис.77, 79; **I.Kalavrezou-Maxeiner**. Byzantine Ikons in Steatite. Wien, 1985, S.95-98, Taf.3-3, 5-4.

[16] **I.Kalavrezou-Maxeiner**. Op.cit., p.131-132, fig.22-39,40.

[17] **К.Тотев**. Две творби на стеатитовата пластика от Търновград. – Векове, 1/1986, с.58-59, обр.1.

[18] **N.Ovčarov**. Sur l'iconographie de St. Georges aux XIe-XIIe siècles. – Byzantinoslavica, LII/1991, p.121-123, fig.2.

[19] **А.В.Банк**. Несколько византийских камей из собрания Государственного Эрмитажа. – ВВр, XVI/1959, с.214, табл.II-3.

[20] Пак там, с.214-215, табл.II-2; Същата. Прикладное...,с.133.

[21] **K.Wessel**. Die byzantinische Emailkunst. Recklinghausen, 1967, S.74, Abb.20.

[22] Ibidem, S.77-78, Abb.22.

[23] Ibidem, S.155-157, Abb. 47-b.

[24] Средневековые перегородчатые эмайли из собрания Государственного музея искусства Грузии. Тбилиси, 1984, с.63, 88, фиг.78, 111.

[25] **O.Dalton**. Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911, p.410, 530, fig.304, 314.

[26] **Kl. Wessel**. Op.cit., S.165, Abb. 50.

[27] Ibidem, S.189, Ab.66-b

[28] **М.Ваклинова**. По повод на части от икона от Велико Търново. – В: Сборник в чест на 70-годишнината на акад. Димитър Ангелов. София, 1994, с.201-208, обр.1,3.

[29] **L.Buras**. The Cross of Adrianopol. Athen, 1979, p.22.

[30] **G.de Jerphanion**. Les églises rupestres de Cappadoce, I. Paris, 1925, p.396, pl.99, p.434, pl.186, 194; II. Paris, 1932, p.320, 492.

[31] **M.Chatzidakis**. Byzanine Art in Grece. Athen, 1989, p.34-37, fig.13.

[32] **В.Н.Лазарев**. История..., с.76-77.

[33] **M.Chatzidakis**. Op.cit., p.67, fig.9.

[34] **В.Н.Лазарев**. Древнерусские мозайки и фрески. Москва, 1973, с.25.

[35] **В.Н.Лазарев**. История..., с.78-81.

[36] **Ф.Шмит**. Заметки о поздневизантийских храмовых росписях. – ВВр, XXII/1916, с.118-124; **В.Н.Лазарев**. Древнерусские..., с.25 сл.; Същият. История..., с.80-82.

[37] **Н.Б.Салько**. Живописъ древней Руси XI до начала XIII века. Ленинград, 1982, с.153.

[38] **Г.К.Вагнер**. Мастера древнерусской скульптуры. Москва, 1966, с.37.

[39] Пак там; **С.И.Масленицын**. К атрибуции изображения Георгия на двухсторонней иконе из Успенского собора московского Кремля. – В: Средневековая Русь. Москва, 1976, с.235, 236.

[40] Пак там, с.234, 236.

[41] **В.Н.Лазарев**. Новый памятник..., с.189, рис.6.

[42] **J.Anderson**. The Date and Purpose of the Barberini Psalter. – CA, 31/1983, p.46, fig.12

[43] **В.Н.Лазарев**. Русская иконопись. От источников до начала XVI века. Москва, 1983, с.39, рис.15; с.58, рис.43.

[44] **N.Okunev**. Fragments de peintures de l'église Sainte Sophie d'Ochirida. – In: Mélanges Charles Diehl, I. Paris, 1930, p.121, fig.4.

[45] За различните гледни точки и пълна библиографска справка вж.: **В.Н.Лазарев**. Живопись XI – XII веков в Македонии. – В: Същият. Византийская живопись. Москва, 1971, с.171-185.

[46] **К.Вайцман, М.Хадзидакис, К.Миятев, Св.Радойчич**. Икони от Балканите. София, 1966, с.CXXX, фиг.61.

[47] **G.Millet**. La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, I. Paris, 1954, pl.59-2, 63-2; **М.Марковић**. О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима. – В: Зидано сликарство манастира Дечана.- ПИСАНУ, DCXXXII, 22/1995, с.602-603.

[48] **P. Underwood**. The Cahriye Djami, 2. New York, 1966, p.304, fig.165.

[49] **В.Н.Лазарев**. История...

[50] **G.et M.Sotiriou**. Op. cit., p.240, fig.62.

[51] Ibidem, p.240, fig.64.

[52] Ibidem, p.240, fig. 69.

[53] **R.Forer**. Reallexikon der prähistorischen, klassischen und frühchristlichen Alterthumer, VIII. Berlin, 1907, S.159, Taf.46-3.

[54] **К.Балабанов**. Теракотни икони од Виница. Скопie, 1991, с.15-16; **E.Dimitrova**. The Terracotta Relef Plaques from Vinica. – Starinar, XLIII-XLIV/1992-1993, p.64-65, fig.12.

[55] **H.Leclercq**. Carreaux. – Jni DACL, II, 1925, col.21979-2187; VI, 1925, col. 1957-1960; **N.Duval, P.Février**. Le decor de monuments chrétiens d'Afrique (Algérie, Tunisie). – In: Actes de VIII CIAC. Barcelona, 1972, p.33.

[56] **A.Goldschmidt, K.Weitzmann.** Op.cit., p.33, t.X.

[57] **Kl.Wessel**. Op.cit.,t. 66-b.

[58] **В.Н.Лазарев**. Русская..., с.58, рис.43.

[59] **Е.Манова.** Върху някои иконографски черти на св.Георги в българските стенописи от XV в. – Археология, IV, 3/1962, с.6-7.

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

СВЕТИ ГЕОРГИ ЗАСТЪПНИК ЗА ХОРАТА ПРЕД БОГ

Вече стана реч, че още в най-ранните жития от т.нар. стар Дидиянов тип от V век упорито се прокарва внушението, че хората могат да отправят молби за помощ и спасение към свети Георги, явяващ се техен застъпник пред Господ Бог. Идеологически философията за застъпничеството на светиите за хората е разработена още от Ориген, който се позовава на видението на първосвещеника Ония, описано във Втора книга на Макавеите (15,12-16). Там се разказва как пророк Иеремия "... пророк Божий, който се много моли за народа и за светия град (Ерусалим – б.а.)" дал на Юда златен меч, с който да сломи враговете на евреите. Така се стига до идеята, че светиите и ангелите поемат върху себе си отговорността да се застъпват за онези изпаднали в беда човеци, които са заслужили благосклонността на Бог[1]. Впрочем още за ранните християни самият Христос е застъпник за хората и посредник между тях и Бог-Отец.

На този фон е разбираемо въвличането на св.Георги в групата на светците-застъпници и тази негова роля прозира много ярко в многобройните му чудеса. Понеже тяхната хронология все още не е напълно изяснена, засега приемам, че най-ранният писмен източник, в който му е вменено качеството на застъпник, е житието на Теодор от Сикеон, написано към началото на VII век[2]. Там подробно е разказано как няколкократно Теодор се моли в мартирия на светеца в Лида (Диаспол) и как няколкократно е спасен от мъченията на демони-вълци, от издевателствата на Сатаната и от тежко заболяване. Прочее, по същото време (началото на VII в.) св.Георги се застъпва за византийския пълководец Домницилос, племенник на император Фока (602 – 610), като го избавя от безнадеждна персийска обсада[3]. Изобщо вярата в застъпничеството на кападокийския светец през ранния период и в източните провинции (особено Сирия) е особено действена, понеже са регистрирани и лапидарни текстове, в които той е призоваван да се моли за благополучието и спасението на живите и мъртвите[4]. В подобен дух е надписът върху един сирийски процесиен кръст от VI век, където се чете: "Св.Георги, помагай"[5]. Сходно съдържание има арменският текст, врязан върху друг процесиен кръст с щемпел от VI век, съхраняван в Истанбул[6].

Тези примери са достатъчно красноречиви – в Източното Средиземноморие кападокийският светец стои близко до живота и проблемите на обикновените християни, които го натоварват с отговорната функция на медиатор между тях и Господ Бог[7]. Той е призоваван да се застъпва за тях по цялата гама от проблеми, съпътстващи ежедневието им – да съдейства при болест и безплодие, да осигури достатъчно валежи, да облекчава болки и страдания, да спаси животните, да избавя от нашествия, да намира изгубените чеда и прочие. Изобщо в тази зона и в първите векове на възникване и утвърждаване на култа към светеца-мъченик воинските му функции, героичните подвизи и триумфът очевидно остават на по-заден план. Той се радва на популярност в един предимно аграрен район, където основните поминъци са земеделието и животновъдството, а най-големите ценности – водата и плодородието. Прочее, името на светеца (ΓΕΩΡΓΙΟC), преведено от гръцки означава "земеделец", а почитта към него е тясно обвързана с култовите практики, отнасящи се до приплода на животните и плодородието на посевите. Затова неслучайно Денят на св.Георги – 23 април (по Григорианския календар датата е 6 май) съвпада с древния езически фестивал на Лида – градът, в който се намира мартирия на светеца[8]. Естествено възниква въпросът дали по този начин местното население не прикрива някои езически вярвания и практики. Дори да е така, църквата умело се възползва от популярността на светеца и постепенно налага чертите на един устойчив култ, който с течение на времето придобива определено каноничен характер.

И все пак остава впечатлението за известно противоречие между воина, сражаващ се с враговете на християнството, с тъмните сатанински сили и името му на земеделец, съчетано с грижи за селскостопанската продукция и със застъпничеството пред Бог за същото това предимно аграрно съсловие. Но така е само на пръв поглед. Ако в ранната литература от т.нар. Дидиянов тип на преден план е изведено застъпничеството, включително за предотвратяване на суша, страдания, бури (аграрният елемент е отчетлив!), затвор, безплодие и пр. (условието е "...да почита Отца и Сина и Св.Дух от името на Георги, ще се избави от притеснение и нужди")[9], то в по-новите агиографски съчинения изглежда е еманципиран повече воинът. И въпреки всичко във фабулите на тези творби отново присъства застъпничеството. Победата над дракона всъщност нима не е своеобразно застъпничество и спасяване на цял един град от надвисналите над него беди?[10] Да не говорим за чудно спасените младежи от Митилина (Крит), Кападокия, Пафлагония и Добруджа, чието освобождаване от плен е тъкмо по класическата рецепта: застрашените молят св.Георги да се застъпи за тях и той с божията помощ ги освобождава[11].

Така темата за застъпничеството винаги присъства в духовната същност и физическия образ на светеца, но в различно време тя има различна изява. През ранния период определено е доминираща следствие на духовния климат в Източното Средиземноморие през IV – VI век. Тук са разположени светилищата и по-специално мартирият в Лида, където се събират поклонници от целия християнски свят да молят застъпничество и изцеление. През VI век, както вече стана въпрос, тази практика е твърдо установена според свидетелствата на някои надписи-графити, открити в Египет[12]. Светецът е представен в поза "оранта", а поклонниците собственоръчно са изписали молитви за застъпничество, в които се чете: "О, Господи, бди за брат Козимас"... или: "О, Господи, най-добрият, помни ме... Брат Апакир" и пр . Още по-конкретен и показателен в това отношение е един ранен сирийски надпис от V – VI век, който гласи: "О, Господарю, Господ на св.Георги, помогни ни. Синът на Георги и Селмане, (дъщеря) на Сергиус (построиха) това (храма) с други"[13].

Тук се докосваме до един начин на мислене, твърде характерен за духа на епохата и разкриващ субординацията молител – посредник (св.Георги) и Господ Бог. Явно, пропити от искрена вяра и страхопочитание, дълбоко вярващите християни се чувстват твърде грешни и немощни да контактуват с Бога. Естествено, това състояние ги навежда на мисълта, че техните молби могат да бъдат чути само ако бъдат поднесени от някой с подобаващ авторитет, сила и мощ. Изглежда, че именно в св.Георги виждат този безспорен авторитет и това го наложило като предпочитан посредник.

В тази последователност се търсело най-подходящото място за контакт със светеца и като такова, съвсем естествено, се утвърдил мартирият в Лида. С разрушаването му ще да е започнало по-ускорено разнасяне мощите на св.Георги в други църкви, които според тогавашната практика се разглеждали като иновации на свещения гроб[14].

Има сведения, че подобна роля играят дори архитектурни детайли от гробницата. По този повод непременно трябва да се спомене за една колона, пренесена от Палестина в Константинопол, пред която като на мартирий вярващите изплаквали своите молби за посредничество и получавали пълно удовлетворение. Съществуват дори догадки, че върху нея имало изображение на св.Георги в поза оранта. Тя била видяна през 670 година в столицата от поклонника Арнулф, който твърди, че според преданието именно върху нея светецът е привързан по време на мъченията[15]. Затова по чудотворен начин върху камъка се отбелязала фигурата на Георги с високо вдигнати и привързани ръце. Тази поза донякъде действително напомнява орант, обаче въпросът за чудния произход на изображението е различен. С по-голяма увереност могат да се приемат други художествени превъплъщения на св.Георги – орант от това време. Ако се има предвид произходът на колоната, изображението, било то и легендарно (това само увеличава интереса), ще да е придобило популярност на сакрален прототип и навярно е било тиражирано многократно.

Засега обаче науката разполага само с една безспорно ранна бюстова фигура на св.Георги като застъпник. Открита е в параклис № 18 в манастира "Аполо" до Бауит в Египет, и се датира в първата половина на VI век (обр.40, 48)[16]. Разпознава се безспорно, защото е придружена с гръцки надпис Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Прочее, тя е сред най-ранните идентифицирани изображения на светеца, но вече е налице една завършена иконография, която ще битува без особени изменения столетия наред. Лицето е окръглено и голобрадо, с ниска заоблена брадичка, очите са големи, бадемовидни, широко отворени и сини, косата – къдрава и черна. Облечен е в бяла надиплена туника и червеникавокафяв плащ, закрепен с фибула на дясното рамо. Това обаче не е блестящото патрицианско облекло, с което светецът е представян често като мъченик, а по-скоро е един ежедневен костюм. Така светецът изглежда по-интимен, по-земен за простосмъртните, които са убедени, че той стои най-близко до тях и най-добре вниква в проблемите и молбите им. В този смисъл богатите дворцови одежди, с които ще го видим върху по-късни творби на изобразителното изкуство, не хармонират особено на качествата му на застъпник, близък до ежедневните човешки драми. Да не забравяме обаче, че вкусовете на монасите и обикновените хора в дълбоко провинциалния Бауит са твърде дистанцирани от предпочитанията и възгледите на аристократите в столицата и големите имперски градове. Тъкмо те поръчват украсите на храмовете и, естествено, предпочитат да видят своя застъпник по-възвисен, в подобни на техните блестящи патрициански одежди. Както и да е, фреската от Бауит все пак е безспорно свидетелство за един вече установен иконографски тип, чието развитие несъмнено има своята предистория. Разгадаването ѝ налага известна умозрителност, която все пак трябва да следва логиката на епохата и свързаните с нея художествени традиции.

За съществуването на ранни художествени образи на кападокийския светец (поне от V век) несъмнено свидетелстват посветените му многобройни светилища, разпръснати в Сирия, Палестина, Египет, Мала Азия, Балканите, Константинопол, Задкавказието и Западна Европа през V – VI век. Богомолците смятат, че тъкмо в тях техните молби ще звучат по-силно и откровено. Тук се докосваме и до проблема за реликвите и иконите. Във връзка с това е изказано предположението, че най-ранните изображения на светеца могат да се очакват още през втората половина на V век в гробницата в Лида. Навярно образът на св.Георги е красял и други посветени му ранни храмове от V век в София, Курбет, Ел Мекайат в Йордания и Ел Зорах в Сирия, където, впрочем, са открити следи от фрески и мозайки[17]. Очевидно със започналото през V век разнасяне на реликвите от Лида ще да е започнало и разнасяне на лика на светеца.

За иконографията косвено съдим от съхранените мозаични пана в едно от най-значимите негови светилища от V век в Солун, свързано с реликва[18]. В действителност изображение на патрона светец не е запазено, но в отлично състояние са фигурите на мъчениците св.Порфирий, св.Онисифор, св.Евкарпион, св.Леон, св.Приск и пр.[19] Без изключение всички са в цял ръст, строго фронтално, прави, с вдигнати и широко разтворени ръце в поза "оранта". Облеклото е патрицианско – богато надиплени хитони и разкошно орнаментирани плащове, захванати с характерните за IV – V век кръстати луковични фибули. Да се вгледаме специално в лицето на св.Онисифор – окръглено, младежки голобрадо, със заоблена брадичка, буйна къдрава коса на букли и широко отворени бадемовидни очи

(обр.43). Определено този образ много наумява изображението на св.Георги от Бауит и загатва как в общи линии е изглеждала мозаичната му фигура в солунската ротонда. Явно се е намирала върху източната стена, но тъкмо в източната половина на храма няма съхранени пана. Все пак получаваме най-обща представа за стила на художника и за канонизирания и предпочитан през V – VI век иконографски тип при представяне на мъчениците.

Потвърждават тази представа и мозаичните пана с фигурите на св.Аполинарий в римската "Сан Аполинаре" и на св.Димитър и св.Тодор в другия голям солунски храм "Св.Димитър", който е и мартириална базилика[20]. Всички светци мъченици са изобразени като класически оранти в цял ръст, с необикновено богати одежди. В солунската базилика св.Димитър е представен няколко пъти в характерния иконографски тип, с издължено лице и недълга права коса, сресана зад ушите. Върху едно от късните мозаични пана, датирани в VII век, лицето му обаче е твърде окръглено, а косата бухнала, къдрава, на букли и напълно закрива ушите (обр.49). Това изображение на мъченик орант, считан от някои за св.Димитър, е твърде различно както от лика му върху мозайките от V – VI век, така и от лика му върху още едно мозаично пано от VII век в същата базилика. Иконографски той много повече наумява св.Георги от датираните в VI и IX век синайски икони (обр.8, 190)[21], отколкото всички познати ранновизантийски и средновековни образи на св.Димитър. Също така при подновяването на мозайките през VII век освен св.Димитър е изобразен другият великомъченик св.Тодор. По тази логика не е изключено да е представен и третият великомъченик Георги, предвид съвпадението на датировките, успоредното развитие на иконографиите им и много честото им съвместяване върху средновековни художествени творби.

Взаимовръзката на коментираните по-горе изображения с мартириалните църкви, където се съхраняват мощи на светци, намира ново потвърждение в известната реликвиарна кутия от VII век, позната в литературата като Фиши Морган ставротека (обр.17)[22]. Върху нея, редом с останалите великомъченици, е представен бюстов емайлов портрет на св.Георги. Окръгленото голобрадо лице, заоблената брадичка и косата, сресана зад ушите, свидетелстват за една вече утвърдена и усвоена иконографска схема, в която не се правят отклонения дори тогава, когато става реч за миниатюрни творби. На пръв поглед позата на св.Георги върху ставротеката е малко необичайна, защото лявата ръка действително е молитвено разтворена пред гърдите, но дясната не се вижда. Дали става въпрос за пропуск на гравьора? Едва ли, защото ставротеката е дело на водещо византийско ателие. Най-вероятно дясната ръка на светеца се спуска под хламидата и това не ще да е инцидентно хрумване. Забележително е, че абсолютно същото положение заемат ръцете на светеца от базиликата "Св.Димитър", току-що идентифициран със св.Георги. Само че върху мозайката той е в цял ръст и се вижда, че спускащата се под хламидата десница е поставена покровителствено над главата на юноша, докато лявата все така молитвено е поставена пред гърдите. В тази насока е показателно, че датировката на мозайката и ставротеката съвпадат. Затова и се питам дали двата портрета не са провокирани от някое достатъчно известно художествено превъплъщение на кападокийския светец, което през VII век е имало сакрална стойност.

Макар и да нямат стойността на скъпоценните ставротеки, по принцип сходни функции изпълняват и реликварните кръстове – енколпиони. Възможността да затварят в кръста касети ги превръща в своеобразни портативни мартирии[23], от което произтича и специфичната им украса. Изобразените върху тях светци най-вероятно са примитивни превъплъщения на фигурите, видени в съответните мартирии или в църкви, свързани с мощи и реликви[24]. В този смисъл често срещаното върху касетъчните енколпиони изображение на св.Георги може да се разглежда като алюзия на ранните фигурални портрети

върху монументалните сакрални паметници. Чертите на лицето са обобщено третирани, но облеклото и молитвено разтворените ръце в поза орант са отчетливо гравирани (обр.32-39, 45-47). Идентифицирането на образа обаче става предимно не по стилови и иконографски специфики, а по съпътстващите надписи, защото стилизацията на фигурата е доведена до крайност. За сметка на това облеклото е богато украсено и загатва за патрициански или свещенически одежди, каквито светците носели на небето. Явно този тип енколпиони са работени в някое (или няколко) сирийско ателие, свързано с църква или манастир, посветен на св.Георги, където се пазели реликви или мощи[25]. Дълго време се датираха предимно в V – VII век, но последните проучвания определено свидетелстват за по-различна хронология на производство и разпространение[26]. Някои гробни находки от Изтока все пак оставят открита възможността част от енколпионите да са лети още през VI – VII век в монофизитска сирийска среда. Това именно предопределя отсъствието им в затворени ранносредновековни комплекси от това време на Балканите, в Северното Черноморие, Северен Кавказ, Италия и прочие, където се срещат нагръдни кръстчета, но от други типове.

И гравираните сирийски реликварии ще се появят в тези зони, но няколко столетия по-късно и при други условия. Предполага се, че производствените центрове са отново в Сирия, освободена от арабски гнет през X век при императорите от Македонската династия[27]. Това дава възможност за възстановяване работата на манастирските ателиета, които насищат пазара на Византия и страните от византийския културен кръг с така желаните реликварии. След началото на X и особено след началото на XI век по различни пътища те навлизат и в българските земи[28].

При по-внимателно вникване в произхода и местонамирането на отделните екземпляри установих, че по принцип гравираните (т.нар. сирийски) енколпиони се срещат предимно в укрепления от XI – XII век и липсват в обекти, чиято горна граница на живот е X век. Отсъстват в хоризонти и крепости, обитавани само през XIII и особено през XIV век.[29] Специално трябва да се подчертае, че в повечето поселения, където са намерени, съвършено липсва културен пласт от ранновизантийския период и до VIII век. Така възможността за преизползвани ранни екземпляри от V – VII век отпада и датировката определено може да се прецизира към XI – XII век.

Спирам се толкова подробно на този проблем, защото много често върху гравираните реликварии се среща образът на св.Георги – орант. В мнозинството случаи като находките от София, Жълъд и Ветрен (обр.35, 39, 45)[30] фигурата на светеца е несъразмерно издължена, позата – скована, движенията – застинали и без допълнително гравирания надпис ОА/ГІОС/ГЕОРГІОС идентифицирането му е невъзможно. При други екземпляри от Дръстър и Видин (обр.34, 38)[31] има стремеж за портретна прилика, но и тук тя е твърде условна в резултат на силна стилизация. Този източен стил се долавя и при представянето на св.Георги орант върху процесиен (хоругвен?) кръст от Диногеция[32] и енколпиони от Крим, Южна Русия (обр.37, 32, 33)[33], Молдавия (обр.36)[34], Среден Дунав[35], изолирани екземпляри в западноевропейски колекции (обр.47)[36] и прочие. Близостта във формите, размерите и стила на изображение свидетелстват за общ първоизточник на тази мода през XI – XII век, а находки от Бейрут (обр.46) и Смирна[37] подсказват определено, че прототипите действително идват от Близкия изток. Те обаче възпроизвеждат една древна предиконоборска иконография, която почти е отпаднала при представянето на св.Георги в официалното византийско изкуство през X – XV век.

В този смисъл като изключение може да се коментира един графит от XI век в епископската църква до Кърджали (обр.41)[38]. Светецът е нарисуван схематично и линеарно в цял ръст, с хитон и високо вдигнати ръце в поза орант. Авторът дори се е опитал да индивидуализира образа, като акцентува върху специфичната прическа, но и тук идентифицирането в крайна сметка е възможно благодарение съпъстващия надпис ОА[ГНОЅ] ГЕОРГН[ОЅ]. Очевидна е близостта на това изображение с фигурите на светеца върху т.нар. сирийски кръстове, което не изключва възможността монах или обикновен богомолец да е възпроизвел сцената, гледайки някой реликвиар.

Без да се отказваме от твърдението за източния произход и преимуществено ранното разпространение на иконографията св.Георги – орант, все пак не бива да се смята, че тя отпада съвършено от репертоара на официалното византийско изкуство и близките до него по дух художествени школи в България, Русия, Грузия, Сърбия и пр. Така например върху емайлова плочка от XI век св.Димитър е показан като орант в блестящо патрицианско облекло[39], но това е рядко изключение, а вече стана реч и за силните източни влияния върху емайловите произведения. В този смисъл може да се разглежда и един емайлов медалион от XII – XIII век, където св.Георги е с леко повдигнати ръце в молитвена поза, но в десницата си държи мъченически кръст (обр.55)[40]. Впрочем контаминация между застъпника и мъченика се долавя и в графита от Кърджали, защото и тук има гравиран кръст до дясната ръка на светеца.

Затова може да се рече, че върху известните ни творби на официалното изкуство от следиконоборския период иконографията св.Георги орант отсъства в чист вид и има приложение основно върху сирийските реликварии от XI – XII век. Изглежда, че след падането на Константинопол през 1204 година и завладяването на източните провинции от селджуките разпространението на този тип енколпиони и свързаните с тях иконографии е почти преустановено. Изключение правят илюстрованите житийни цикли, където св.Георги е изобразен като орант при мъчението в ямата с вар (обр.105, 231) и казана със смола (обр.235-3)[41]. Приликата със сцената върху ранновизантийските мозаични пана и реликвариите обаче е преди всичко формална, защото в житийните сцени светецът е гол и потопен до кръста. Впрочем и внушенията са различни. Това не е благородният аристократ, който се застъпва за хората, а страдащ мъченик, който умолява Господ да го избави от страданията.

И все пак молитвената поза не отпада от художествения репертоар на творците от византийския културен кръг. Основно през XI век започва разпространението на иконографията св.Георги застъпник, изобразяван пак в патрициански одежди, но вече в полупрофил, с високо вдигнати и молитвено събрани длани на ръцете. По всичко личи, че сюжетът е извлечен от така разпространената в средновековното изкуство през XI – XII век дейсисна композиция. За това има и преки свидетелства. В синайския манастир "Св.Екатерина" се съхранява икона от края на XII век, представяща Дейсис, където Йоан Предтеча е заедно със св.Георги (обр.57)[42]. Той напълно възпроизвежда позата на Йоан и органично се вмества в идеологическата концепция, която носи в себе си и внушава на зрителите тази сцена. И дума не може да става за апокрифно творение, защото иконата се свързва с официалното къснокомниново изкуство[43]. Образът на кападокийския светец излъчва тържествена възвишеност, но и тревожен драматизъм. Фигурата е извисена и плоскостно третирана, но и фино моделирана от надарен зограф.

За да се докоснем до дълбоката емоционалност на творбата и целенасоченото включване на св.Георги в композицията, нека се вгледаме в политическите реалности от втората половина на XII и началото на XIII век. По това време Византия изживява може би от най-драматичните десетилетия от многовековната си история. Опасностите се носят отвсякъде, сякаш нямат край силите, стремящи се да я унищожат. Кръстоносци, селджуки, българи, маджари и венецианци затягат обръча около Константинопол, чието сгромолясване не само изглежда, а наистина е неизбежно. В този политически, духовен и психологически климат не е чудно, че сетните надежди се възлагат на Христос, на покровителката на Константинопол – Богородица, и на закрилника на армията и василевсите св.Георги. Само Богородица може да измоли (както го е правила неведнъж) спасението на любимия си град и само св.Георги може да измоли така необходимите победи за ромейската войска. Затова популярността на Дейсиса във византийското изкуство през XII – XIII век е така голяма, а на този фон включването на св.Георги е разбираемо и съвсем естествено.

Към това трябва да се добави, че синайската икона не е единствена по рода си творба. Дейсис със св.Георги е претворен върху външната западна стена (в люнета над входа) на църквата "Св.Георги" в Кубриново (обр.61) и върху западната стена на църквата "Св.Георги Диасоритис" на Нахос в Гърция (обр.22)[44]. И двете фрески единодушно се отнасят към късния XII век и се свързват с провинциалните прояви на Комниновия стил в изобразителното изкуство. И в двата случая художниците са довели линейната стилизация на фигурите до краен предел. Това им придава нервност и напрегнатост, а жестът на св.Георги към Христос е поривист и чувствен. Впрочем самият Дейсис предполага чувственост, но психологическото състояние на православния Изток към края на XII век довежда образите до истински драматизъм, резултат от видимите реалности и последните надежди.

Кризисното столетие между края на XI и края на XII век дава отпечатък и върху иконографията на св.Георги. Освен обяснимото включване в дейсисната композиция художниците все по-често започват да го представят като застъпник сам, с други светии или в по-разширени религиозни и светски сюжети. Тъкмо в някои от тези творби може да се проследи мисловната система на средновековния човек, респективно на тогавашния художник. Върху един процесиен кръст от Емеса (обр.66), датиран към средата на VI век, св.Георги е изобразен като воин в цял ръст, а вдясно от него един простосмъртен е коленичил и с молитвен жест е хванал десницата му[45]. Показателен за съдържанието на сцената е и съпътстващият гравиран надпис ΑΓΙΕ ΓΕΩΡΓΙ ΒΟΙΘΙ ("Св.Георги, помагай!"). Тук, както и в цитираните по-горе раннохристиянски надписи, определено се акцентира върху възможността директно да се отправят молби за помощ и застъпничество към кападокийския светец. Тази традиция явно е актуална и действена през цялото Средновековие, защото сцената от емеския кръст е възпроизведена почти без изменение върху константинополска камея от XII век, съхранявана във Венеция (обр.79)[46].

Редом с всичко останало тези толкова отдалечени във времето и пространството паметници свидетелстват, че св.Георги воин не изключва св.Георги застъпник, и че контаминацията на двете иконографии има дълга история във византийското изкуство. Като допълнителен пример в това отношение може да се посочи и фреска от XIII век в една от кападокийските скални църкви с патрон св.Георги (обр.103)[47]. Забележително е, че и в трите случая молителите излизат от анонимност, като с нарочни надписи се идентифицират с изобразените фигури, търсещи застъпничество и помощ. Върху кръста от Емеса се е подписал пълководецът Месемвриус, воювал при управлението на Маврикий Тиберий (582-601)в края на VI век, върху камеята от Венеция стои името на самия император Алексий Дука, свален от кръстоносците при превземането на Константинопол през 1204 година, а надписът върху кападокийската фреска е на местния аристократ Василий. Прозрачни са и причините, които провокират молбите им. Месемвриус иска да надвие противника на бойното поле, а Алексий Дука, доведен до отчаяние, търси съдействие за разкъсването на обръча около столицата.

В тази последователност основателно възниква проблемът за прототипа на иконографията. Според мен сред основните идейни източници е житието на светеца, където на челно място многократно са изваждани способностите му да помага и се застъпва за изпаднали в беда хора.

С илюстрирането на житийните цикли през XI – XV век вече са налице и конкретни художествени първообрази. Най-показателно в това отношение е чудото с възкръсналия вол на Гликерий[48]. Умрялото по време на оран животно предизвиква отчаяние у селянина и той отправя горещи молби към св.Георги да се застъпи пред Бог за съживяването на вола. Върху икони от Синай и Струга (обр.92, 237)[49] и стенописи от Мегара, Старо Нагоричино (обр.235)[50] и прочие, датирани в XIII – XIV век, е показана ролята на кападокийския светец като застъпник, пред когото, подобно на кръста от Емеса и камеята от Венеция, е коленичил обезумелият от мъка Гликериус. Следва действителното застъпничество и светецът от своя страна с молитвен жест призовава Господ Бог да помогне на пострадалия. За целта в почти всички илюстровани житийни паметници св.Георги е изобразен прав, в полупрофил, с патрициански одежди и високо вдигнати ръце със събрани длани. Аналогично е облеклото и застъпническата му поза в още една житийна сцена, която представя чудното спасяване на мъртвеца. Възпроизведена е върху икони и стенописи от XIII – XIV век в Киев (обр.59)[51], Синай (обр.92)[52], Струга (обр.237)[53], Старо Нагоричино (обр.235)[54] и прочие[55].

Докато сцените, илюстриращи молбите на простосмъртните към св.Георги имат древен произход и разнообразни художествени решения, то иконографията на самото застъпничество на светеца пред Бога, с молитвено събрани ръце явно е формирана и утвърдена към XI век. Както вече стана дума, сцената, изглежда е изведена от дейсисната композиция и почти напълно измества фронтално изобразявания през V – VII век орант. Този произход несъмнено носи определена идеологическа натовареност и иконографска определеност, която средновековните творци ще следват почти без отклонение до XV – XVI век.

Духът на епохата, травмиран от дълбоката криза в империята между втората половина на XI век (по-точно след битката при Манцикерт през 1071 година) и началото на XIII век (падането на Константинопол през 1204 година), извежда на челен план иконографията на воините светци (и на първо място – Георги) като застъпници. Класическият ранннохристиянски орант е подминат, защото в него молителят е заложен твърде абстрактно, докато изведеният от Дейсиса застъпник поривисто и настойчиво е протегнал ръце към Господ Бог. Емоционалното внушение на тази поза има особена сила и е допълнително подчертано с художествени изразни средства.

Нека по този повод да се вгледаме в стенописите от края на XI век в костницата на Бачковския манастир[56]. В широко разгърнатата сцена на Страшния съд видно място е отредено на групата от воини светци. Водени от св.Георги, всички са представени в патрициански одежди и застъпнически пози, с ръце пред гърдите. Те отправят своя поривист жест към Богородица оранта, заела полагащото ѝ се централно пано. Тя, от своя страна, отправя горещите си молби към Христос, застъпвайки се за грешниците. В този смисъл св.Георги и спътниците му могат да се разглеждат като своеобразни посредници – една тема, заченатата в раннохристиянското изкуство, но напълно конкретизирана върху художествените творби от XI век.

Най-близко по време, стил и иконография до фреската от Бачково стои една мозаична икона от началото на XII век, съхранявана в атонския манастир "Ксенофон" (обр.44)[57]. Тя обаче е дело на константинополско ателие, което предполага, че е поръчана от някой висш столичен аристократ. Отнася се към върховите достижения на средновизантийското мозаично изкуство и същевременно представлява най-яркото художествено превъплъщение на иконографията св.Георги застъпник. Фигурата е силно издължена, но без да е доведена до стилизация и аскетична безплътност. Лицето е меко моделирано и одухотворено, блестящите патрициански одежди падат на красиви дипли, а застъпническият жест към Христос излъчва повече блага надежда, отколкото поривиста напрегнатост.

И самият Исус гледа по-благосклонно към застъпващия се светец, при все че е заел позата на строг Вседържател със свитък. Той е толкова трогнат от посредническите молби на Георги, че вместо обичайния за тази сцена невъзмутим и строго фронтален взор в далечината, тук виждаме как погледът, жестът и тялото на Исус са обърнати с разбиране към застъпника. Зрителят остава с впечатлението, че Христос и Георги водят един благ добронамерен разговор и това впечатление несъмнено се дължи на твореца, който почти е стопил дистанцията. Тази икона е ново доказателство за специфичния стил на столичните художници от висока класа, които и след средата на XI век продължават да са под влияние на античните художествени разбирания за красота и композиция. Действително лицата излъчват вяра и одухотвореност, но във фигурите, позите и одеждите все още се долавя умелата моделировка и движението на формите. С константинополско ателие може да се свърже и медальонът от XII – XIII век, съхраняван в библиотека "Марциана" във Венеция (обр.55)[58]. Явно темата за застъпничеството, подсилена от политическите реалности в края на XII век, до такава степен владее мислите на хората, че намира художествена изява в едно толкова консервативно изкуство като емайла. А там мъченическата иконография по принцип винаги е имала приоритет!

Подобна тенденция се наблюдава и при произведенията на стеатитовата пластика. Докато през X и първата половина на XI век св.Георги е представян като мъченик или воин пешак, то след средата на XI век мъченическата иконография е почти напълно изместена от позата на застъпника. По начало обаче в стеатитовите ателиета приоритет винаги имат воинските сюжети. Не е изключено основен консуматор на тази продукция да е бил средният и нисшият личен състав на армията, който не може да си позволи иконки-апотропеи от благородни метали. Важното в случая е, че творците на стеатитови иконки до такава степен са привикнали с воинските черти на св.Георги, че когато трябва да го представят като застъпник в молитвена поза, почти винаги го контаминират с воина. И това до голяма степен има своята идеологическа обусловеност. Ако облеченият в гражданско патрицианско облекло светец може да пледира застъпничество по цялата гама от проблеми, съпътстващи ежедневието на гражданина, логично е молбите, касаещи воинските проблеми, да бъдат отправени тъкмо към св.Георги воин.

Най-ранната запазена икона, възпроизвеждаща този сюжет, е от втората половина на XI век и се пази в колекцията на Дъмбартън Оукс (обр.75)[59]. Съхранена е само горната половина, но ясно личи, че св.Георги и св.Теодор са обърнати в профил към Христос, за да измолят победа. Той, от своя страна, ги благославя и ги коронясва с мъченически венци. Лицата са моделирани с висок релеф, внушават усещане, че са изпълнени с вяра и упование. Самостоятелни изображения на св.Георги в тази поза не са запазени, но как евентуално са изглеждали недостигналите до нас стеатитови творби загатва великолепно запазената икона с фигурата на св.Теодор от края на XI век[60]. Светецът е прав, в три четвърти профил и пълен воински костюм. Забитото до него копие и облегнатият щит предполагат, че сцената възпроизвежда момент преди решителна битка.

Този сюжет най-често е претворяван през XII век, когато се датират иконките от Киев (обр.51), Принстън, Берлин (обр.50) и Търново[61]. Иконографската схема е много устойчива и с незначителни разлики възпроизвежда сцената върху иконата от Вашингтон (обр.75). Фигурите на св.Георги и св.Теодор са издължени и плоскостно третирани, поради което доспехите изглеждат декорирани. Акцентът е поставен върху изпълнените с вяра погледи и поривистите молитвени жестове. Това дава основание тези паметници да се отнесат към продукцията на едно столично ателие, работило към XII век. Макар и сходна със застъпническата поза върху мозаичната икона от Атон, иконографията върху стеатитовите иконки като че

ли носи по-друг подтекст. Молитвеният жест отново е отправен към Христос, но характерът на въоръжението и благославящият оръжието Вседържател подсказват, че за сражение се готвят самите воини светци. На пръв поглед те измолват застъпничество и помощ за себе си, но в качеството си на предводители на християнските армии носят победата на самите вярващи воини християни. Така, измолвайки застъпничество за себе си, на практика св.Георги измолва застъпничество за простосмъртните воини.

Сходно по тематика със стеатитовите икони е изображението на св.Георги върху релефна дървена икона от XIII век, съхранявана в Атинския музей (обр.58)[62]. Той е представен сам, с воински доспехи, в три четвърти профил, с молитвено вдигнати ръце. Позата е най-близка до мозаичната икона от Атон, защото светецът изглежда се застъпва изобщо за христовото воинство. Релефното изпълнение се смята за голяма рядкост във Византия и нейния културен кръг. Надделява мнението, че в случая става реч за западноевропейско влияние, особено осезателно доловимо в югозападните български земи по време на кръстоносните походи[63]. То се подсилва от формиралите се в Централна и Южна Гърция латински кръстоносни държавици, както и от близостта до Адриатика, където италианското треченто се усеща осезателно. Като илюстрация за западно влияние при изработването на иконата се посочва и типично рицарският триъгълен щит на св. Георги, който навлиза на Балканите след началото на XIII век[64]. Ако западновропейските реалии са очевидни в техниката на изпълнение и в някои елементи от въоръжението, то стилът, позата и облеклото имат своите паралели сред византийските паметници. Тъкмо върху византийски и български икони от XIII век са аналозите на житийните сцени, представени по периферията на паметника от Атинския музей.

Иконографията св.Георги-застъпник намира прием и в близкото по дух и художествени трактовки грузинско изкуство. Роля за това имат и политическите реалности в

Задкавказието през XI – XII век, когато християнските народи водят не по-малко отчаяна и изпълнена с драматизъм война с мюсюлманските нашественици. В тази обстановка грузинският народ съвсем естествено възлага най-големи надежди за спасение и застъпничество на националния си патрон св.Георги. Върху една сребърна икона от Бочорма, датирана към XII век, светецът е представен в предпочитаната из Задкавказието воинска иконография, но е отправил молитвен жест и изпълнен с вяра и надежда поглед към Исус (обр.52)[65]. Иконографската схема очевидно е заета от Византия, защото там св.Георги е представян по аналогичен начин върху стеатитовите иконки от XI – XII век (обр.50, 51), а въоръжението и стилът на изпълнение следват установени местни традиции.

Но ако върху паметника от Бочорма кападокийският светец търси застъпничество изобщо за воините и народа, то върху една друга икона от това време, съхранявана в Синай, молитвата на Георги има точен адрес (обр.56)[66]. Напълно в духа на византийските художествени традиции св.Георги пак е изобразен като воин с вдигнати ръце и прибрани длани, но до него е изправен грузинският цар Багратуриан.

Макар и по-рядко в сравнение с воинската, тази иконография с вложената в нея семантика продължава да живее и през следващите векове. Като примери могат да се посочат една новгородска икона от XV век[67] и специално стенописното пано в църквата "Св.Георги" при Кремиковския манастир до София[68]. Построена и зографисана е през 1493 година със спомоществователството на местния български велможа Радивой и софийския митрополит Калевит. Под пластична арка в източния край на северната стена на притвора са изобразени ктиторът Радивой с модел на църквата, съпругата му, двете им починали деца, митрополит Калевит и св.Георги. Светецът е в тъмносин патрициански хитон и червена хламида. С лявата си ръка отново е прегърнал митрополита, а дясната е издигната в молитвен жест към Христос (обр.60). В случая Георги приема молбата за упокой на душите на починалите деца в болярското семейство, отправя я към Христос, който от своя страна благославя. Подобно на грузинската икона, съхранявана в Синай, така и тук посредническата роля на светеца застъпник е изявена както никъде другаде. Така по един категоричен начин се разкрива както духовният мир на средновековния човек, така и мястото на св.Георги в наложената религиозна ценностна система.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

[1] **Ch. Walter**. The Origin of the Cult of Saint George. – REB, 53/1955, p.298 (Специално за Ориген вж. бел.15).

[2] **A.J.Festugière**. Vie de Thèodor de Sykeon, I. Brusseles, 1970, p.7-15; II, p.10-18; **Ch.Walter**. Op. cit., p.298.

[3] **A.J.Festugière**. Op.cit., I, p.96-97; II, p.100; **Ch.Walter**. Op.cit., p.299.

[4] **W.Waddington**. Inscriptiones grecques et latines de la Syrie. Paris, 1870, Nr.1981; **D.Howell**. St.George as Intercessor.-Byzanton, 39/1969, p.134-135.

[5] **A.Grabar**. Martyrium. Recherches sur le culte de reliques et l'art chrétien antique, I. Paris, 1946, p.50, 346; DACL, IV, 1921, col.2728, fig.4057.

[6] **E.Dodd**. Three early byzantine silver crosses. – DOP, 41/ 1987, p.165-166, fig.1, 2.

[7] **D.Howell**. Op.cit., p.121-136; **В.Н.Лазарев**. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-война в византийском и древнерусском искусстве. – ВВр, VI/1953, с.195.

[8] **E. Burrows**. The Name of St.George and Agriculture. – Journal of Teological Studies, 1939, p.360-365 (По: **D.Howell**. Op.cit., p.124, not.2).

[9] **K.Krumbacher**. Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung. München, 1911, S.40, 149.

[10] **K.Krumbacher**. Op.cit., S.332; **J.Aufhauser**. Das Drachenwunder des heilige Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung. Lepzig, 1911, S.52-62; **А.В.Рыстенко**. Легенда о св.Георгий и драконе в византийской и славянорусской литературе. Одесса, 1909, с.22-26.

[11] **J. Aufhauser**. Op.cit., p.4-29.

[12] **D.Howell**. Op.cit., p.133-134.

[13] Ibidem, p.134.

[14] **A.Grabar**. Op.cit., p.357 etc.; DACL, X, 1932, col.2435-2439.

[15] **T.Mark-Weiner**. Narative Cycles of the Life of St.George in Byzantine Art. New York, 1977, p.7; **D.Howell**. Op.cit., p.134.

[16] **D.Howell**. Op.cit., p.135, fig.2.

[17] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.7; **A.Grabar**. Op.cit., p.346.

[18] **A.Grabar**. Op.cit., p.101; **Ch.Diehl**. Manuel d'art byzantin. Paris, 1910, p.23-25.

[19] **E.Weigand**. Der Kalenderfries von Hagios Gerogios in Thessalonike.-BZ, XXXIX/1939, p.166-168; **G.Matthiae**. La cultura figurativa di Salonicco nei secoli V et VI. – RAC, XXXVIII, 3-4/ 1962, p.192-206, fig.13-19; **A.Grabar**. A propos des mosaïques de la coupole de Saint Georges a Salonique. – CA, XVII/1967, p.59-62, fig.2-7.

[20] **A.Benini**. La basilica di Sant'Apollinare in Classe. Ravenna, 1950, fig.2-4; **В.Н.Лазарев**. История византийской живописи. Москва, 1986, с.41, фиг.38-44, с.46, фиг.61; **A.Grabar**. Martyrium, p.87-100; Idem. L'iconoclasme byzantin. – Dossier archéolgiques. Paris, 1957, p.84-89; **G.Matthiae**. Op.cit., p.182-183.

[21] **G. et. M. Sotiriou**. Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1958, p.236-237, fig.6,31.

[22] **Kl.Wessel**. Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen, 1967, S.42-44; **Ch.Walter**. Op.cit., p.319.

[23] **A.Grabar**. Martyrium, p.51-53.

[24] Ibidem, p.364.

[25] Ibidem, p.364.

[26] **G.Atanassov**. Croix-encolpions procheorientalles de la region de Dobroudja de Sud (Bulgarie). – In: XIIe Internationaler Kongress für Christliche Archäologie. Bonn, 1991, S.483-495.

[27] **V.N.Zalesskaia**. Nouvelles découvertes de bronzes byzantins a Chersonèse. – ΑΡΧΕΙΟΝ ΠΟΝΤΟΥ, 31/1984, p.159.

[28] **G.Atanassov**. Op.cit.; **I.Barnea**. Christian Art in Romania, 2. Bukarest, 1981, p.24-27; **Кр.Миятев**. Палестински кръстове в България. – ГНМ за 1921 г. София, 1922, с.58-87; **Л.Дончева-Петкова**. Кръстове-енколпиони във Варненския музей. – ИНМВ, 19/1984, с.117.

[29] **G.Atanassov**. Op.cit.; **Г.Атанасов**. Средновековни кръстове-енколпиони от Силистра (Дръстър). – ИНМВ, 28/1992, табл.II.

[30] **N.Ovčarov**. Sur l'iconographie de St. Georges aux XIe-XIIe siècles. – Byzantinoslavica, LII/1991, p.123, fig.2-a, c; **G.Atanassov**. Op.cit., p. 491; **Г.Атанасов, Ив.Йорданов**. Средновековният Ветрен на Дунав. Шумен, 1994, с.28, 58, табл.VII-73, XV-73.

[31] **Г.Атанасов**. Средновековни кръстове..., табл.I, обр.3-44; **N.Ovčarov**. Op.cit., p.123, fig.2-b.

[32] **I.Barnea**. Objecte de cult. – In: Dinogeția, I.București, 1967, p.364, fig.192-15.

[33] **Г.Ф.Корзухина**. О памятниках "Корсунского дела" на Руси. – ВВр, XIV/1957, с.132; **В.А.Куницький**. Близькосхідні енколпіони на території Південної Русі. – Археологія, 1/1990, с.106-109, рис.1 и 2.

[34] **V.Spinei**. Les relations de la Moldavie avec le Byzance et la Russie au premier quart du II^{e} millénaire a la lumière des sources archèologiques. – Dacia, XIX/1975, p.231-233, fig.2-1.

[35] **M.Bárány-Oberschall**. Byzantinische Pektoralkreuze aus Ungarischen Funden. – In: Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter, II. Baden-Baden, 1953, S.218, Taf.67-68.

[36] **A.Munoz**. L'art byzantin à la exposition de Grottaderrata. Rome, 1906, p.158-168.

[37] **Н.П.Кондаков**. Иконография Богоматери, I. Санкт Петербург, 1914, с.259-260; **O.Dalton**. Catalogue of Early Christian Antiquities. London, 1901, p.113; **D.Howell**. Op.cit., p.131-132, fig.1.

[38] **Н.Овчаров**. Към иконографията на някои светци през X-XIV в. – Археология, 2/1982, с.44-45.

[39] **В.Лихачова**. Искуството на Византия. София, 1987, фиг.89

[40] **K.Wessel**. Die byzantinische Emailkunst. Recklinghausen, 1967, Taf.66-b.

[41] **И.Толстым, Н.Кондаков**. Русския древности, IV. Санкт Петербург, 1891, с.137, фиг.112; **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.158-164.

[42] **G. et. M.Sotiriou**. Op. cit., pl.177.

[43] Ibidem, p.245.

[44] **Ц.Грозданов, Л.Хадерман-Мисгвиши**. Кубриново. Скопіе, 1992, с.67, fig.65; **M.Chatzidakis**. Byzantine Art in Grece. Athen, 1989, p.67, fig.11.

[45] **A.Garbar**. Martyrium, p.50, 346; DACL, IV, 1921, col.2728, fig.4057.

[46] **А.В.Банк**. Прикладное искусство Византии IX-XII вв. Москва, 1978, с.118, рис.103.

[47] **N. et. M. Thierry**. Nouvélles églises rupestre de Cappadoce. Paris, 1963, p.202-204, fig.49.

[48] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.8, 23, 35, 112, 140.

[49] **В.Ђурић**. Иконе из Југославије. Београд, с.102, Nr.29, pl.XLIII; **G. et M. Sotiriou**. Op.cit., p.245, pl.167.

[50] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.42, 213-218.

[51] **В.Пуцко**. Мариупольский релеф св.Георгия. – ЗРВИ, 13/ 1971, с.323, рис.4.

[52] **G. et. M. Sotiriou**. Op.cit., p.245, pl.167.

[53] **В. Ђурић**. Цит.съч., с.102, N29, фиг. XLIII.

[54] **G.Millet**. La peinture du Moyen age en Yougoslavie, 3. Paris, 1962, pl.101.

[55] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.202-212.

[56] **Е.Бакалова**. Бачковската костница. София, 1977, с.60, обр.29.

[57] **O.Wulff**. Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin, 1914, S.513, Taf. XXVII; **Н.П.Кондаков**. Памятники христианского исскуства на Афоне. Санкт Петербург, 1902, с.117-119: В.ΕΚΔΟΣΗ. ΟΗCΑΥΡΟΙ ΤΟῩ 'ΛΓΙΥ' ΟΡΟΥC. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 1997, s.56, №2,1.

[58] **Kl.Wessel**. Op.cit., pl.66-b

[59] **I.Kalvrezou-Maxeiner**. Byzantine Ikons in Steatite. Wien, 1985, t.98, p.6-5.

[60] Ibidem, p.100, t.6-7, 7-6.

[61] Ibidem, p.115-118, t.15-24, 25, 26, 27, 49-100.

[62] **R.Lange**. Die byzantinische Reliefikone. Recklinghausen, 1964, S.121, 123, Nr.49.

[63] **Л.Мавродинова**. Стенната живопис в България до края на XIV вск. София, 1995, с.41.

[64] **В.П.Даркевич**. Светское искусство Византии. Москва, 1975, с.140; **В.Пуцко**. Цит.съч., с.221, бел.49.

[65] **Г.Н.Чибунашвили**. Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв. Тбилиси, 1957, с.16-17, фиг.51.

[66] **G. et. M. Sotiriou**. Op.cit., p.244, pl.152.

[67] Древнерусская живопись. Ленинград, 1983, фиг.143.

[68] **К.Паскалева**. Църквата "Свети Георги" в Кремиковския манастир. София, 1980, с.16, 24, 39, обр.5.

ПЕТА ГЛАВА

СВЕТИ ГЕОРГИ ВОИН ПЕШАК В ЦЯЛ РЪСТ

След откритията във Виничко кале[1] вече е сигурно, че тази иконография има ранен, предиконоборски произход. Очевидно иконките от Македония не са някакъв изолиран местен феномен, защото по времето на император Юстиниан Велики вече е в ход формирането на византийския културен кръг[2]. Обстоятелството, че майсторът от Виница копира технологията на керамичните ателиета в Северна Африка и по-специално в Тунис и Египет[3], подкрепя идеята, че към началото на VI век повечето иконографии са установени и постепенно навлизат в периферните зони на империята. Неимоверно засиленото по това време подвижничество към светите места е важно условие за културен и духовен интегритет. Затова изкуството на източните провинции и особено на Палестина, Сирия, Мала Азия и Египет, където прочее са и мартириите на повечето мъченици, придобива по-специално, даже сакрално значение. Художествените изображения от този кръг се превръщат в своеобразни прототипи, тиражирани с удоволствие по всички части на тогавашния християнски свят. Разбира се, възпроизведени в различна географска, етническа и културна среда, те имат различно звучене. Крайно неравностойни са и възможностите на отделните майстори и ателиета. В този процес определено облагодетелствани са регионите, разположени в близост до метрополиите на християнското изкуство из Близкия изток, а след началото на VI век и Константинопол.

Впрочем през периода V – VII век освен иконките от Виница са регистрирани и други изображения на воини-светци. Сред тях специално внимание заслужава една коптска дървена плочка, съхранявана във Фридрих музеум в Берлин и датирана от Оскар Вулф към VI – VII век (обр.141)[4]. Светецът е скулптиран с висок релеф в цял ръст, наметнат с хламида, в дълга ризница с колан, насочено с върха надолу копие в дясната ръка и голям щит в лявата. Лицето е изкусно моделирано, с мек младежки овал, заоблена къса брадичка, чувствена малка уста и подчертано плътни бузи. Косата е къдрава, на букли, и обрамчва като шапка главата. Наистина съпътстващ надпис липсва, но силно индивидуализираният от художника образ несъмнено следва най-специфичните черти на вече утвърдената иконография на свети Георги. Паралелите със съвременните фрески от Бауит (обр.40) и синайски икони (обр.8, 26, 190) се натрапват от само себе си.

В сходна поза е представен един светец-воин върху арменски релеф от VI век (обр.144)[5]. Копието обаче завършва с кръст, а щитът е малък и поставен пред гърдите. Характерната пола на ризницата, шалварите и ботушите пък предполагат, че авторът следва местните вкусове и изобразява въоръжението и снаряжението на задкавказките воини. Лицето не е така ярко портретизирано, както върху коптската плочка, но заоблената брадичка и къдравата коса на букли са добре видими.

Близка иконография, поза и въоръжение се забелязват и при представянето на воин светец в цял ръст върху стенопис от Александрия, отнесен към V век[6]. И въпреки всичко липсата на съпътстващи надписи оставя известно съмнение при идентифицирането на св.Георги с воините от тези творби.

Процесиен кръст от VI век, намерен в Емеса (обр.66)[7] доказва неоспоримо ранното разпространение на фигурата на светеца като воин. Както вече стана дума, този кръст се свързва с византийския пълководец Месемвриус, който се подвизава из източните провинции по време на управлението на император Маврикий Тиберий (592-602). Кападокийският светец е гравиран в цял ръст и с бойна униформа на римски офицер – парадна офицерска ризница, подчертаваща мускулатурата на гърдите (лорика), с брониран набедреник, хламида и голям кръгъл щит. Въпреки известния схематизъм, наложен от ограничената площ, се долавя, че косата е фризирана на букли, а лицето е заоблено и голобрадо. Най-после съпътстващият надпис АГІЕ·ГЕОРГІ не оставя никакво съмнение относно персонифицирането на образа.

Ако се съди по един графит от Абдех, датиран приблизително към VII – VIII век, по онова време воинската иконография вече се радва на популярност и намира прием на профанно ниво в народното изкуство (обр.146)[8]. Не особено изкусен художник е представил светеца с доспехи, малък кръгъл щит и копие със знаме, а над него е врязал текст, в който се чете името Георги и се търси закрила от Бога. Изглежда авторът е гледал този образ многократно върху достатъчно авторитетен паметник, за да го запамети и възпроизведе с толкова подробности.

Мисля, че поднесените примери са достатъчни, за да се твърди, че в източните провинции още през V – VII век, се формират и налагат и воинските черти при изобразяването на св.Георги. Примерите от Виница (Македония) и Армения пък загатват за трансплантирането им в други региони на империята още през V – VII век.

При изграждането на тази иконография на първо време творците черпят идеи от житийната литература. Още в Атинската народна книга, възникнала около средата на V век, на християните се внушава, че св.Георги е млад 22-годишен воин от знатна кападокийска фамилия, а след средата на VI век в източниците от т.нар. нов Диоклецианов тип се твърди, че е достигнал до висок чин в римската армия[9]. Още по-конкретен е авторът на "Чудото с пронизания образ", който разказва как след превземането на Лида от арабите един неверник хвърлил копието си срещу икона на светеца. Върху нея той бил представен с воински доспехи, краката му били защитени от медни наколенници, в ръката си държал копие, а погледът му вдъхвал страхопочитание у зрителите[10]. Действително това канонично чудо се явява най-рано в гръцки ръкопис от XI век, но в него има зрънце историческа истина, защото пресъздава разрушенията в мартирия при арабските нашествия през VII век. Най-после, тъкмо от началото на VII век датира житието на Теодор от Сикеон[11]. Между другото, описвайки посещението си в мартирия до Лида, Теодор пресъздава драматичната сцена, когато, наобиколен от демони като вълци, бил защитен от св.Георги воин, явил се със сабя в десницата.

През Средновековието тези литературни внушения имат за читателите стойността на абсолютни истини. Ето защо за художниците не било особено трудно да съставят воинския портрет на св.Георги. Обстоятелството, че светецът е офицер в римската армия, прави основателно и естествено представянето му с оръжията и доспехите на късноримските воини – лорика, хламида с фибула, копие, голям щит, украсен с умбон, и колан с меч. По този повод не може да не забележим удивителната прилика между въоръжението, позата и облеклото на висшия римски сановник Стилихон, представен върху диптих от началото на V век (обр.64)[12], и изображенията на св.Георги върху иконата от Виница, коптския релеф и кръста от Емеса (обр.148, 141, 66), датирани между края на V и VII век. Тази тенденция са долавя в не по-малка степен в нумизматичните паметници от V – VI век, при които позата и въоръжението на императорите Аркадий I (395-408), Теодосий (408-450), Зенон (474-491), Юстин I(518-527) и Юстиниан I (527-565) наумяват много фигурата на св.Георги от посочените по-горе творби (обр.134)[13].

Въпреки че произхождат от отдалечени помежду си региони (Палестина, Мала Азия, Египет, Балканите), близостта в иконографските решения, облеклото и въоръжението чак до X век учудва. Затова е естествен въпросът дали не става реч за някакъв прототип – изображение в някое от големите светилища, посветени на кападокийския светец, посещавано от множество поклонници от различни области и страни. Също така прави впечатление, че след X век творците запазват физическия облик на св.Георги, но често променят елементи от облеклото и въоръжението, като го адаптират към съвременните им модни тенденции. Даже след XIII век, когато етноопределящите процеси са еманципирани, художниците от България, Русия, Грузия, Сърбия или Армения започват да представят светеца с характерното за съответните армии въоръжение. По такъв начин се внушава непряко, че той закриля и води към победи не само християнското воинство изобщо, но и конкретно войските на определен етнос.

Между VII и X век във Византия не са регистрирани изображения на св.Георги като воин пешак. Завземането на източните провинции от арабите и иконоборското движение в империята изглежда са достатъчно обяснение за подобен хиатус. През X век тази иконография очевидно е възродена и според досега регистрираните паметници изглежда се налага като най-популярна през Средновековието. Остава обаче съществениият проблем – възстановена въз основа на предиконоборски образци или наново формирана на база житийни творби и въоръжението на съвременните пълководци?

Тук не ще коментирам наложилото се в науката мнение, че тази иконография е възникнала едва към края на IX – началото на X век[14]. Находките от Виница, Египет и Емеса решават проблема в полза на раннохристиянските прототипи. Възниква обаче въпросът доколко са съхранени тези прототипи и възможно ли е тъкмо те да инспирират нова редакция на този сюжет в изобразителното и приложно изкуство? В отговора не бива да се забравя, че иконоборството няма особени позиции и прояви в някои периферни зони на Византия като Западна Европа и повечето Свети места (през VII – IX век последните са под арабско владичество). Чудно ли е тогава, че воинските иконографии на св.Георги започват да се налагат след като императорите от Македонската династия завоюват наново Сирия, Палестина и Месопотамия през X век.

Една фреска в Бауит (до Кайро), датирана към VII-VIII век (обр.65)[15], косвено доказва, че е възможно тук да се попадне на негови воински портрети. Върху колона в един от многобройните храмове кападокийският светец е зографисан в цял ръст, а идентифицирането му е безспорно благодарение съпътстващия надпис ΓΕΟΡΓΙΟϹ. Въоръжението и облеклото следват напълно късноантичните образци – лорика, закрепена на дясното рамо с фибула, хламида и колан с меч. Дясната ръка изглежда високо вдигната (вероятно държи копие), а лявата е спусната надолу и навярно е крепяла щит. Повреди по периферията действително са заличили копието и щита, но позата е показателна. Лицето е много изразително и като че ли отразява сблъсъка на две епохи и два художествени стила. Античните критерии за красота и изящност са все още живи и това личи по фината моделировка на брадичката, правилно изваяния нос, чувствената уста и сочните, преливащи от жизненост бузи. Същевременно очите са необикновено уголемени. Те навяват силно религиозно чувство, което без съмнение ни напомня, че все пак става реч за една типично източна творба.

По стил и датировка най-близо до стенописа от Бауит стои релефът върху т.нар. арка на Айнхард, свързвана с каролингското изкуство от началото на IX век[16]. Необходимо е да се подчертае, че в случая не става дума за запазен архитектурен монумент, а за негова рисунка, пазена в Парижката национална библиотека (N 8318-BNP/fol-55). Изображението е няколкократно коментирано след Втората световна война и общо взето се формира мнението, че пресъздава детайлно и точно каролингска триумфална арка от началото на IX век (най-вероятно свързана с управлението на Людовик Благочестиви (814-840), властвал между 830 и 840 година[17]. Вниманието ни задържат по-специално фигурите на двама светци, представени върху двете челни страни на левия стълб на арката. Скулптирани са като римски офицери с лорики, захванати с фибули хламиди, високо стегнати войнишки сандали, копия в десниците и големи кръгли щитове в левите ръце. Единият от воините светци е с мустаци и брада и наумява много св.Теодор, докато другият е много млад, с къса брадичка, окръглено свежо лице и леко къдрава коса (обр.142). Тези иконографски специфики дават основание на Монтескьо-Фезенсак да твърди, че спътникът на св.Теодор е св.Георги и това е най-логично, защото средновековните творци действително ги представят често един до друг[18]. Най-после младият голобрад воин върху арката на Айнхард терзае под краката си змей, а всеизвестно е, че между воините светци змееборци са св.Теодор и св.Георги, като първият е винаги с брада.

Ако върху каролингския монумент наистина е представен св.Георги, ние сме изправени пред най-ранното му художествено превъплъщение като воин изобщо в западноевропейското изкуство. В случая обаче изображенията от Бауит и арката задържат вниманието ни като паметници, свързващи раннохристиянската (V – VII век) и средновековната (X – XV век) иконография св.Георги воин пешак. Стана вече дума, че Западна Европа и Египет са сред незасегнатите от иконоборската истерия периферни зони на Византия. Явно през VIII – IX век тук се съхраняват предиконоборски теми и сюжети, докато в редица други области на империята всички изображения на светци са подложени на безпощадно преследване и унищожаване. И действително, художествените превъплъщения на св.Георги воин от Бауит и монументът на Айнхард се отнасят точно към този период – VIII – началото на IX век, когато иконоборството във Византия е в стихията си. След неговия провал през втората половина на IX и началото на X век именно запазените образци из Изтока и Западна Европа се превръщат в своеобразни прототипи при възраждането на ред иконографии, включително св.Георги воин. За повечето изследователи този сюжет възниква в изобразителното изкуство след края на IX – началото на X век, но те не отговориха задоволително на въпроса как така изведнъж се появява като нещо напълно оформено и защо върху творбите от времето на македонския класицизъм св.Георги е с облекло и въоръжение на римски офицер[19].

Очевидно след края на IX век художниците в границите на Византийската империя и близкия ѝ културен кръг не предлагат нова воинска иконография, а възраждат предиконоборски типове, съхранявани през VIII – IX век в периферните ѝ зони. За да се уверим в това е достатъчно дори бегло сравнение между предиконоборските изображения от Виница и коптския релеф с фигурите от иконоборския период от Бауит и арката и най-после с творбите на македонския неокласицизъм. Сред последните сравнително най-ранни (от X век) са няколко изделия от слонова кост, произхождащи от константинополски ателиета.

Да се вгледаме например в триптиха от първата половина на X столетие, изложен понастоящем в Ермитажа (обр.70)[20]. На горната дясна плочка са скулптирани с висок релеф фигурите на св.Георги и св.Тодор. Мощните торсове, стегнати в лорики, богато надиплените хламиди, добре пропорционираните красиви и силни тела и лъчезарните ликове са достойни по-скоро за спътници на Херакъл и олимпийските богове, отколкото за мъченици с нерадостна съдба. Специално лицето на св.Георги пленява с неподправената младежка свежест и пълнокръвна жизненост, с деликатно подчертаните бузи, едва доловимата усмивка и чувствената уста с малки плътни устни. В този смисъл паралелите с изображенията от края на VIII и началото на IX век върху колоната от Бауит и арката на Айнхард се натрапват от само себе си и недвусмислено загатват откъде заемат иконографските решения най-изкусните константинополски художници. Даже в стилово отношение столичният скулптор надскача нивото на раннохристиянските прототипи и мери ръст със своите антични предшественици, като е позагърбил религиозните внушения за сметка на физическото съвършенство и героичните пози.

В подобен дух е решен образът на св.Георги върху други два триптиха от слонова кост, съхранявани в Християнския музей във Ватикана (обр.71) и в Британския музей[21], датирани също към X – XI век. Централните пана са заети от *Разпятие* или *Дейсис*, а върху двете странични в цял ръст симетрично са представени осем светци, като са подбрани само онези, които постигат мъченическа смърт като воини. Това недвусмислено свидетелства за причисляването им към небесното воинство и като такива те заемат местата си в почетната стража около Христос или Богородица. Подобно на триптиха от Ермитажа, и в тези случаи св.Георги е заедно със св.Тодор, като в дясната си ръка държи копие, а с лявата придържа меч. И облеклото следва класическите образци – туника, над която е надяната ризница с брониран набедреник и хламида, закопчана на дясното рамо с фибула. Фигурата е малко издължена и строго фронтална, лицето е младежко и жизнено, но погледът е строг и изпълнен с вяра. Изобщо долавя се една духовна извисеност, характерна за творбите на македонския стил към края на X век и в този смисъл триптихите от Лондон и Ватикана изглежда са изваяни малко по-късно от съхранявания в Санкт Петербург.

В стилово и хронологическо отношение между тези паметници би следвало да се постави един друг триптих от Лувъра (обр.68)[22]. Отново св.Георги е изобразен заедно със св.Тодор, въоръжението е същото (копие в десницата и меч, придържан в лявата ръка), а облеклото включва туника, ризница с набедреник и хламида с фибула. Подобно на екземпляра от Санкт Петербург, торсът на светеца е мощен, тялото – мускулесто и леко извито наляво, а лицето – младежки нежно и чувствено. Лъчезарната усмивка обаче е отстъпила място на вперения в далечината концентриран поглед, който наподобява строгото изражение на образа върху ватиканския триптих.

Определено четирите произведения от слонова кост са едно цяло по отношение на творческата концепция и художествените решения. Облеклото, въоръжението и доспехите на св.Георги се припокриват почти напълно и това е естествено, защото са дело на столични ателиета,

свързани с двореца, а датировките се вместват в не повече от половин столетие. Не може обаче да не забележим, че и в четирите творби щитът отсъства и вместо него светецът придържа в лявата си ръка меч. Случайно ли е това? Едва ли! Известно е, че тъкмо през X век св.Георги се утвърждава като патрон на византийските василевси, а мечът е една от техните сакрални воински регалии[23]. За разлика от късновизантийския период, при императорите от Македонската династия той се носи от самия василевс. Според Константин Багрянородни мечът символизира владетелската сила и могъщество и същевременно отличава императора като върховен главнокомандващ[24]. Именно поради това върху известния Венециански псалтир от самото начало на XI век император Василий II (976 – 1025) придържа с лявата си ръка богато украсен меч в ножница (обр.112)[25]. Не само мечът, а и цялото облекло, въоръжението и позата на василевса наумяват фигурата на св.Георги върху творбите от слонова кост. Най-после на челно място вдясно от императора се намира хоругва с воинския портрет на кападокийския светец. Явно художниците от столичните дворцови ателиета съзнателно търсят прилика между поведението, облеклото и въоръжението на василевсите от Македонската династия и техния патрон св.Георги, което обяснява и неотменното присъствие на меча.

Разбира се, останалите столични и провинциални майстори не са свързани с подобно задължение и в повечето случаи предпочитат традиционната предиконоборска схема – копие в десницата и щит, придържан от светеца с лявата ръка. По този начин той е скулптиран върху още една плочка от слонова кост, съхранявана във Венецианския археологически музей (обр.72)[26]. По стил и техника на изпълнението тя обаче е далеч от коментираните по-горе достижения на императорските ателиета, поради което не мога да приема предложената датировка в X век. Тялото на св.Георги е издължено и малко съсухрено, одеждите стоят някак неестествено, като декорирани, а лицето излъчва скръб и религиозен унес. Изобщо авторът на паметника от Венеция е повлиян от духа на спиритуализма, който завладява творците (особено провинциалните) по-късно, през втората половина на XI и XII век.

За разлика от изделията от слоновата кост, при които се долавя съвместяване, контаминиране и плавно преливане от мъченическа във воинска иконография на св.Георги, при един друг константинополски феномен от X – XI век – клетъчния емайл, не е така. Вече стана реч за силните източни традиции в това изкуство, които винаги извеждат на челен план мартириалните сюжети. Като рядко изключение може да се посочи изящна константинополска икона от началото на XI век с архангел Михаил[27], съхранявана понастоящем в "Сан Марко" във Венеция. По периферията ѝ са вградени четири елипсовидни медальони, в които са представени по двойки осемте най-популярни воини-светци, между които и св.Георги. Заедно с останалите той е изобразен в пълна воинска униформа, включваща плочеста ризница, брониран набедреник, копие в десницата и голям кръгъл щит с полусферичен умбон, придържан с лявата ръка (обр.80). Иконата е сред най-коментираните византийски паметници, като датировките варират между края на IX и началото на XIII век[28]. Сравнително издължените пропорции на строго фронталната фигура подсказват, че долната граница може да се отнесе към късномакедонските творби от началото на XI век, а пълното отсъствие на така популярните през втората половина на XI век арки и бадемовидни щитове също предполага датиране в първата половина на това столетие. Още по-съществен е проблемът за възпроизвеждането на воинските иконографии от подчертано консервативните и пристрастени към мартириалните сюжети майстори на емайла. В случая обаче компромисът просто е наложен от избрания за представяне централен образ на арх. Михаил с доспехи и меч като архистратиг – водач на небесното воинство. С причисляването на Георги и останалите светци-воини към "лейбгвардейската рота", призвана да защитава Христос и Богородица, те могат да бъдат изобразявани единствено като воини, когато съпътстват своя архистратиг.

Определено най-добрите имитатори на византийския емайл през Средновековието работят в грузинските ателиета. От една страна, като старателни и респектирани ученици, те следват константинополските образци, в които се застъпват основно мъченическите иконографии. От друга страна, в средновековна Грузия воинските черти на св.Георги доминират напълно и това ражда някои компромисни решения като Хахулския триптих от XI век (обр.13)[29]. Тук св.Георги е с ризница и хламида, с копие в едната ръка, а в другата вместо меч или щит държи мъченически кръст.

Сходни процеси се долавят и в Русия, където през XI – XII век в много центрове се изработват емайлови накити и култови предмети[30]. Сред тях има и една плоча от XII век със св.Георги воин в цял ръст, експонирана в Новгородския музей[31]. Тази имитативна творба обаче е дело на посредствен майстор, който има пиетет към воинските черти на св.Георги, но няма необходимите технически умения, за да предаде характерните елементи на облеклото и въоръжението на светеца.

За развитието на воинската иконография на св.Георги през този период много по-автентична информация носят десетките съхранени стеатитови творби, разпространени из цяла Източна Европа между X и XIII век. За разлика от емайла, при тях още към началото на XI век воинските сюжети почти изместват мъченическите пози, при това както в провинцията, така и в столицата. Може би като по-евтини реликви в сравнение с изделията от слонова кост, емайл и благородни камъни, те намират прием основно сред воините от нисшия и средния състав, което еманципира воинските иконографии. Неслучайно сред публикуваните стеатитови иконки най-голяма е групата, която възпроизвежда воинския портрет на св.Георги – сам или придружен от св.Тодор и св.Димитър[32].

Сред първите, въведени в научно обращение и съответно най-често коментиран, е екземплярът, съхраняван в атонския манастир "Ватопед" (обр.83)[33]. Св.Георги е в цял ръст с класическо воинско облекло – хитон, хламида, люспеста ризница с брониран набедреник, наколенници, вертикално изправено копие в дясната ръка и голям бадемовиден щит, опрян в земята. За пръв път виждаме и запасан меч на кръста, който при по-ранните творби от кост е на бедрото. Тук обаче е възкресена древната предиконоборска иконография, според която Георги държи в дясната си ръка копие, а с лявата прикрепя щит. Само че щитът не е кръгъл с умбон, а издължен и бадемовиден – тази западноевропейска мода се възприема във Византия след средата на XI век[34]. За пръв път през XI век се въвеждат и богато декорираните арки с колони, под които се представят предимно воини светци[35]. Може би става въпрос за алюзия на триумфалните арки от античността, носещи идеята за воинския триумф. Най-после позата на св.Георги е тържествена и строго фронтална, както се показват най-често василевсите и през V – VII, и през X – XI век. Повечето изследователи са склонни да отнесат ватопедската икона към края на XI век и това изглежда основателно, предвид посочените иконографски специфики. Влиянието на късномакедонския неокласицизъм е все още зримо, защото е запазена строгата фронталност на фигурата, релефът е висок, тялото е масивно и силно, гънките на дрехите, макар и резки, все пак изглеждат естествени. Лицето обаче е сурово и аскетично, а тялото стои като застинало, което загатва за някои концепции при пресъздаване на образите, наложени при първите Комнини.

С подчертаната си аскетичност и духовна извисеност, довели фигурите до пълен спиритуализъм, Комниновият стил се долавя по-отчетливо върху многофигурните иконки, открити в Херсонес (обр.77)[36] и Велико Търново (обр.74)[37]. Херсонеската е по-голяма, а изпълнението е много по-качествено, с акцент върху детайла. Възпроизвежда се сцената коронясване на военните светци, формирана още към края на X – началото на XI век, когато Христос започва да венчава василевсите и по този начин се подчертава тяхната богоизбраност. В този смисъл короноването на военните светци и по-специално на св.Георги е ново доказателство за сливането на иконографията на светците и на императорите, началото на което е още през X век, а през следващите столетия е вече наложена практика[38].

Върху херсонеската икона св.Георги заема централно място, като отляво и отдясно са съответно св.Димитър и св.Тодор. Майсторът е много опитен гравьор, който въпреки сравнително ниския релеф успява да придаде пластичност на фигурите, да насити одеждите и интериора с подробности и детайли. Св.Георги е представен в облекло и с въоръжение, с които е и върху ватопедската стеатитова икона, но фигурата е доста издължена, а дрехите (въпреки богатата орнаментика) изглеждат изкуствено декорирани. Затова са основателни направената взаимовръзка между тази творба и зрялото Комниново изкуство на късния XII век, а също и предположението, че тя, заедно с иконката от Ватопед е дело на водещо столично ателие[39].

На пръв поглед към този кръг трябва да се отнесе и търновската стеатитова иконка, която в известна степен повтаря иконографската схема на херсонската. Ограничената площ обаче е наложила редуцирането на ред елементи като арката и някои орнаментални мотиви. Забелязани са още и разлики в стила на скулптиране[40]. Търновската е моделирана с дълбок и не така плавен контур, съкратени са ред детайли, надписите са врязани непохватно, а фигурите са по-обобщено третирани. Това дава основание да се мисли, че е местна реплика, работена по константинополски оригинал към края на XII век. По-близо до херсонския екземпляр стои фрагмент от друга търновска иконка със същата иконография и качествена моделировка[41].

Изглежда във връзка със столичните творби е и стеатитовата иконка от XII век, открита в Дръстър – Силистра (обр.78)[42]. Позата на св.Георги, облеклото и въоръжението са същите както при паметниците от Ватопед и Херсонес, но обичайната арка е трансформирана в арковидно извита горна периферия. Може би фигурата е била оформена със сравнително висок релеф, но той е вторично заличен, което намалява възможностите за стилов анализ и по-прецизна датировка. В този смисъл отнасянето ѝ към късния XII век е допустимо, но при това състояние на паметника е твърде хипотетично.

Възможност за по-детайлни наблюдения предоставя алабастровата иконка от Пловдив (обр.76)[43]. Позата и въоръжението повтарят предходните находки, но копието е наклонено пред гърдите, а изпълнението е грубо и маниерно. Очевидно е дело на някое провинциално ателие от XII век (едва ли в Солун!), което следва канона от ярки художествени прототипи, но възможностите на местните занаятчии са далеч от тези на изкусните столични художници.

Иконографските схеми през тези векове вече са твърде устойчиви, защото се задържат и върху най-късните творби на стеатитовата пластика, като екземпляра, съхраняван в Московския исторически музей (обр.81)[44]. Тук отново е възпроизведена сцената короноване на военните светци, като св.Георги и св.Тодор заемат пози и имат въоръжение, облекло и снаряжение като на иконките от Ватопед и Херсонес. Стилизацията на силно издължените фигури обаче е доведена до краен спиритуализъм. Създава се впечатление за дематериализация на образа, а телата са крехки и немощни, сякаш са на източни аскети, а не на воини. Като прибавим строго фронталните пози и застиналото положение на декорираните дрехи, стигаме по-скоро до най-характерните стилови белези на къснокомниновия стил, отколкото до спецификите на зрелия палеологов ренесанс от XIV век[45]. Затова съм склонен да отнеса този паметник по-скоро към края на XII или самото начало на XIII век, отколкото към края на XIII – началото на XIV век, както е прието.

В последно време се наложи идеята, че освен Константинопол, през XI – XII век и Солун се утвърждава като водещ център на стеатитовата пластика[46]. Към найярките произведения на солунските ателиета се причислява една иконка, открита в Херсонес и понастоящем съхранявана в Ермитажа (обр.82)[47]. Представени са св.Георги и св.Димитър, като първият е с традиционното копие и бадемовиден щит. Ризницата обаче е плетена, а хитонът под нея е дълъг почти до глезените, както при патрицианските иконографии. Тези отлики и някои други стилови белези дават основание на А.Банк да очертае параметрите на една типично солунска иконография[48]. Изглежда тамошните майстори задоволяват част от пазара на балканските провинции, защото сходна по стил и изображение иконка със св.Георги и св.Димитър от началото на XII век е намерена в района на Хасковските минерални бани[49].

Има известно основание да се предполага, че след падането на Константинопол и Солун в началото на XIII век активната дейност на водещите ателиета там замира постепенно и те никога повече не възвръщат високия ръст и блясъка на своята продукция. В някои провинциални центрове действително продължават да се моделират стеатитови иконки със св.Георги воин, но резултатите са твърде посредствени. В колекциите на Брауншвайг, Реджо, Берлин и другаде се съхраняват творби с неговия лик от XIV – XV век, като иконографията и облеклото наподобяват формално паметниците от XI – XII век. Образът на св.Георги обаче е обобщен и стилизиран, а тялото твърде несиметрично, тежко и скъсено, което подсказва по-скоро провинциални реплики[50].

По-голям прием през XIV – XV век намират каменните иконки (предимно от шифер), работени основно в древноруските градове и по-специално в Новгород[51]. Позата и въоръжението на св.Георги в повечето случаи повтарят византийските стеатитови прототипи и свидетелстват за съхраняването на тази иконография в периферните зони на империята през XIV – XV век.

По технология на изработката твърде близо до стеатитовите иконки през XI – XIII век стоят малките паметници на византийската глиптика. Тук, разбира се, площта е максимално ограничена, което принуждава майсторите да извличат най-характерното при представянето на св.Георги. Както при паметниците от стеатит след началото на XI век, той почти винаги е изобразяван като воин пешак. По иконографски и стилови белези най-ранна е камеята в Московския държавен музей, където св.Георги е с къса ризница, копие в десницата и голям кръгъл щит в лявата ръка[52]. Тялото е добре пропорционирано и строго фронтално право, което насочва В.Пуцко към произведенията на ранния XI век. В стилово отношение обаче най-изящната творба на византийската глиптика с тази иконография е камеята от сардоникс, изложена в Парижкия кабинет на медалите (обр.154)[53]. Представено е коронованието на св.Димитър и св.Георги от Христос. Първият е с копие и бадемовиден щит, вторият държи голям меч, опрян на рамото, а в лявата си ръка придържа кръгъл щит. Тялото е елегантно и силно изтеглено във височина, а в надписа се среща характерната за XI – XII век лигатура между Ω и Р. Тези специфики дават основание камеята да се отнесе към класическите творби от Комниновата епоха, дело на столично ателие от края на XI век.

В същата иконография св.Георги е скулптиран върху още една камея, съхранявана във Венеция. Датира се много точно в самия край на XII век, благодарение на съпътстваща надпис с молитвен текст на византийския император Алексий Дука (1204)(обр.79)[54], представен като молител в краката на светеца. Вече стана реч за нерадостния финал на неговото управление през 1204 година, когато Константинопол е превзет от рицарите. За принадлежността на камеята към къснокомниновите творби загатват още строгата фронтално застинала поза, крехкото

тяло и аскетичният поглед на св.Георги. А отсъствието на копието и замяната му с меч може да се обясни отново с неговата роля на владетелска регалия. Това разбира се не означава, че всички фигури на св.Георги с меч са дело на дворцови майстори. Дълбокопровинциалните художници едва ли са толкова вещи в семантиката на оръжията и просто следват иконографиите на попадналите им първокласни столични паметници. Столичните художници от висока класа обаче и специално работещите за двореца изглежда знаят добре символиката на меча и ролята на св.Георги в императорския култ. Неслучайно в преобладаващия брой творби, произхождащи от императорските работилници (триптихите от слонова кост, псалтира от Венеция, камеите от Париж и Венеция), светецът винаги носи олицетворяващия сила, власт и могъщество меч.

Важно място сред индивидуалните вещи, свързани с култа към св.Георги воин, имат и изделията на дребната металопластика. Между тях най-многобройни са кръстовете енколпиони, но както се констатира в една от предните глави, и през XI – XII век върху близкоизточните образци упорито продължават да тиражират мъченическата иконография. Техни копия очевидно се леят и в другите провинции на империята, но те невинаги копират иконографиите от източните прототипи. За пример може да се посочи един наскоро открит сребърен нагръден кръст в ранносредновековната крепост Цар Асен, разположена недалеч от Дръстър[55]. Върху двете му страни са моделирани в цял ръст св.Георги и св.Тодор, въоръжени с копия и малки кръгли щитове. За разлика от т.нар. сирийски гравирани енколпиони, лицата им са отчетливо индивидуализирани (обр.152), но фигурите са не особено симетрични, което издава почерка на провинциален майстор. Не е изключено енколпионът да е отлят в самата крепост, която е важен регионален военно-административен и религиозен център през X – XI век. Тук са открити и десетки култови предмети, сред които кръстове и медалиони полуфабрикати[56]. Сребърният енколпион е произведен и носен най-късно до 1036 година, защото след тази дата животът в укреплението прекъсва завинаги в резултат на голямото печенежко нашествие.

Сходна иконография се наблюдава върху опакото на друг нагръден кръст, открит в Баните до Хасково и основателно отнесен към XII век[57]. Гравьорът в този случай обаче е под силното влияние на близкоизточните образци и представя обобщен и силно стилизиран образ на св.Георги, който трудно би бил идентифициран без съпътстващия надпис. Същевременно засвидетелстваната воинска иконография е чужда на сирийските ателиета, което дава основание да се мисли, че и тази находка е работена в балканско ателие.

По-определено към художествените вкусове на населението от този регион може да се отнесе един сребърен кръст от колекцията на Дъмбартън Оукс, за който се смята, че е отлят в Константинопол (обр.73)[58]. В края на раменете са оформени кръгли медалиони с пъпки, наложили се като мода през XIII век. Върху кръстачката при централното поле със сравнително висок релеф е моделиран св.Георги в цял ръст с ризница, покриваща почти цялото тяло, наклонено пред гърдите копие и малък кръгъл щит в лявата ръка. Фронталността е леко нарушена с маниерно подгънатия ляв крак. Макар че изображението е миниатюрно и не особено художествено, определено се долавя иконографско и стилово сходство с една синайска икона, свързвана с ранното палеологово изкуство (обр.94)[59].

Изглежда че както стеатитовите иконки, така и енколпионите с воинския портрет на св.Георги имат преобладаваща популярност сред войнишките среди. Успоредно с тях се разпространяват медалиони и миниатюрни метални иконки, явяващи се в мнозинството случаи имитации на стеатитовите творби. В най-голяма степен това се отнася за някои провинциални оловни и бронзови находки, докато златният и сребърният медалион, намерени съответно в Албания (обр.135)[60] и Русия[61], са дело на водещи ателиета. И в двата случая св.Георги е гравиран строго фронтално, прав, с плочеста ризница, хламида, вертикално издигнато копие в дясната ръка и голям кръгъл щит в лявата. Тялото е масивно, мощно и набито, дори леко скъсено, а гънките на дрехите стоят естествено. Затова приемам предложените от Г.Шлюмберже и В.Пуцко датировки към X – началото на XI век, но връзката точно със столичните ателиета е трудно доказуема.

В иконографско и стилово отношение най-близко до медалионите стоят пет оловни иконки, произхождащи от Дръстър и околните крепости Скала, Попина и Средище (обр.149-151 и 153)[62]. Благодарение на откритите при археологически разкопки екземпляри от Скала те се датират сравнително прецизно към самия край на X или в началото на XI век. Има и достатъчно податки, че са местно производство. По-подробно обаче ще се спра на тях в следващата глава, защото на тях освен като воин пешак св.Георги е представен и като змееборец.

Воинската иконография на светеца е засвидетелствана върху бронзова иконка от Западна Румъния, отнесена към XII век. Въпреки не особено качестсвената отливка е видно, че е възпроизведена класическата поза на светеца с ризница, копие и кръгъл щит[63].

Най-изящната творба от този тип обаче си остава наскоро откритата в околностите на Варна позлатена сребърна иконка. Тя е в съкровище с накити и монети, за което се предполага, че е укрито при татарските нашествия след средата на XIII в. (обр.247)[64]. И действително в иконографско и стилово отношение изображенията са напълно в духа на ранния палеологов ренесанс. Със сравнително висок релеф върху едната страна е представен св.Тодор, а върху другата – св.Георги застанал фронтално прав, с ризница, плащ, копие, кръгъл щит при левия крак и диадема на главата. Лицето е изваяно красиво, а тялото е стройно и леко раздвижено. Рядко срещан е съпътстващият надпис ОАГНОС ГЕОРГНОС ПРАСНNOС – Св.Георги зелени. Това име е регистрирано в българския и руския фолклор, но върху толкова ранен паметник се среща за първи път[65]. Интересното в случая е, че един земеделски култ се контаминира с воинската иконография на светеца, но в регион като Добруджа това не е за учудване – все пак св. Георги е закрилник едновременно на земеделците и на воините още от дълбока древност.

Очевидно е, че паметниците на дребната пластика със св.Георги воин пешак са многобройни и разнообразни, но никъде образът му не е тиражиран толкова често и така масово, както върху печатите и монетите. Поради естеството си те проникват до най-отдалечените кътчета на средновековния християнски свят и като никои други съдействат както за популяризирането на култа, така и за разпространението на воинската иконография. Прочее тя се налага като основна и предпочитана при моливдовулите още през X век. Между X и XII век гравьорите в императорските ателиета (там се работят булотирионите и матриците за печати на пълководци и администратори) твърде стриктно и упорито следват спецификите на сюжета св.Георги прав воин пешак с вертикално изправено копие в десницата и кръгъл щит при нозете, придържан с лявата ръка (обр.122,123,139)[66]. Рядко се наблюдават отклонения от тази схема, защото тя е изначална, наложена чрез първите следиконоборски паметници.

След XII век восъчните печати постепенно изместват моливдовулите, но тъкмо по това време воинската иконография на кападокийския светец се настанява трайно върху монетите. Още Мануил I Комнин го представя в цял ръст, с копие и щит или подаващ триумфалния кръст на василевса[67]. Тази традиция продължава при повечето Комнини, някои от Палеолозите (Михаил VIII например) и трапезундските Комнини от средата на XV век (обр.118 – 121)[68]. Така без прекъсване между X и XV век воинският портрет на св.Георги се тиражира върху най-разпространяваните сфрагистични и нумизматични паметници. Традицията е подета от владетелите на съседните християнски държави (България, Русия, Сърбия, Грузия), поради което без преувеличение може да се каже, че св.Георги е най-изобразявания светец върху най-многобройните паметници на средновековната дребна металопластика.

Всички коментирани дотук портрети на кападокийския светец в по-голяма или по-малка степен са свързани с индивидуалната култова практика на средновековния човек, бил той владетел, воин, монах или обикновен гражданин. Ролята му на посредник, воин и защитник го превръща в патрон закрилник на много християни, които, носейки образа му върху лични култови вещи, се надяват той да ги предпази от беди и опасности. Същевременно св.Георги е обект на масов култ, който се засилва особено след IX век, когато светецът става патрон на византийските василевси, българските царе, руските князе, английските крале, на армията, земеделците, както и на цели географски области като Крит, Кападокия, Грузия, Каталония и прочие.

Ако се доверим на разказа за чудото с пронизания от копие образ, то изглежда, че голяма икона със св.Георги прав воин пешак е имало още в ранохристиянския мартирий до Лида[69]. Наистина този текст е регистриран за първи път в писмени източници от XI век, но не се знае колко стар е неговият прототип. Все пак приведохме несъмнени свидетелства, че в църкви, посветени на кападокийския светец още през V – VI век, е имало монументални изобразителни пана, където е логично да е бил представен и неговият портрет редом с другите светци. Надделява обаче мнението, че в доиконоборските паметници може да се очакват единствено художествени превъплъщения на мъченически сюжети. Иконите от Македония и някои дребни предмети от Сирия и Египет показват, че през тази епоха вече е утвърдена и воинската иконография, която съвсем не бива да се изключва от репертоара на художниците, зографисали храмовете. И все пак до момента не е открита византийска икона, стенопис или мозайка с подобен портрет. Това не означава, че не е имало, особено предвид руинното състояние на много храмове от V – X век и иконоборските изстъпления от VIII – IX век. Иначе във Византия св. Георги е стенописван като класически воин пешак в едър план за първи път из кападокийските скални църкви.

Вероятно най-ранна е фигурата му върху каменен стълб в "Дирекли килисе" (обр.86)[70]. Датирана е убедително към края на X – началото на XI век благодарение на един ктиторски надпис, отнасящ оформянето и зографисването на храма при управлението на Василий II и Константин VIII. Впечатлява силното и мощно тяло на светеца, което прави фигурата сравнително скъсена и набита, а главата изглежда неестествено малка. Облеклото е воинско, но богато извезано, вероятно за да напомня за високоблагородния произход на св.Георги. Въоръжението включва характерните за този по-ранен период вертикално изправено копие в дясната ръка и голям кръгъл щит, придържан при нозете с лявата ръка. Очевидно авторът на стенописите в "Дирекли килисе" е самобитен художник, който контаминира воинските и патрицианските черти. Същевременно той е представил кападокийския светец като могъщ исполин и надежден защитник на близката граница с исляма, а силното тяло води до преки асоциации с непобедимия Херакъл.

Много по-близки до столичните образци и класическите за X – XI век иконографии са изображенията на св.Георги воин и пешак в цял ръст от "Гьореме", "Секи килисе", "Зюмбюл килисе", "Св.Варвара" и "Календжилер"[71]. Възстановената византийска власт между 964 и 974 година е условие за преки влияния от Константинопол, които разчупват и значително модифицират архаичния стандарт, основан на силните стари традиции в Кападокия между VI и X век. В посочените фрески, повлияни от късномакедонския стил, фигурата на светеца е съразмерна, даже малко олекотена. И все пак се долавя една статичност и суровост, тоновете са приглушени, а образът – грубоват, с големи очи по източен маниер, излъчващи дълбока религиозност. Позата е строго фронтална, в дясната си ръка светецът неизменно държи копие, а в лявата придържа меч или голям кръгъл щит.

След началото на XI век облеклото също следва столичните образци, като включва хитон, къса ризница (обикновено люспеста) с набедреник и хламида. Сред най-ярките художествени превъплъщения на тази иконография почти синхронно с кападокийските фрески е мозаичното пано в църквата "Св.Лука" във Фокида, датирано сравнително точно към първата четвърт на XI век (обр.29)[72]. Храмът е издигнат от император Василий II в чест на неговата победа над българите и затова е съвсем естествено сред светците да присъства покровителят на императорите от Македонската династия – св. Георги воин. Прочее, по същия повод самият Василий II е изобразен в аналогична воинска поза върху Венецианския псалтир (обр.112), а до него върху хоругва отново е показан св.Георги воин[73]. Като стил мозаичните портрети във Фокида са доста далече от столичните образци и остават свързани с народното изкуство, което следва архаичните източни прототипи[74]. Затова фигурата на св.Георги е плоскостна и застинала, формите са аскетично издължени, а очите са необикновено уголемени и широко отворени, както препоръчват още сирийските канони. Че става реч за една наложила се и устойчива местна традиция, свидетелстват стенописите в църквата "Прототрон" на о.Нахос от 1052 година, където в стилово отношение фигурата на св.Георги (обр.21) в цял ръст стои много близко до мозаичното пано в "Св.Лука"[75]. Аналогиите в позата, облеклото, прическата и уголемените широко отворени очи са очевидни. Все пак трябва да отбележим обаче, че макар и застинало, тялото все още е съразмерно и няма стремеж за неговото дематериализиране.

И през XII век тази иконография продължава без прекъсване своето съществуване в кападокийските скални манастири ("Черакли килисе")[76], където грубоватият местен стил продължава да доминира, но съразмерните фигури и правилните пропорции загатват за известна съпричастност към т.нар. Комниново изкуство. Сред позабележителните негови провинциални прояви от XII век следва да посочим още една фреска в църквата "Панагия" в Асину на о.Кипър (обр.87)[77] и мозаична икона, съхранявана в Мацхавариши – Грузия[78]. И в двата случая е възпроизведена класическата фронтална поза на св.Георги с копие, щит при нозете, ризница и хламида. Фигурата е суха, застинала, издължена и съвършено плоска, а богато орнаментираните одежди изглеждат изкуствено декорирани.

Православното изкуство в тази зона изпада в краен спиритуализъм, подсилван от линеарната трактовка на формите. Явно духът на столичната Комнинова живопис така и не намира безрезервен прием сред суровия аскетичен мир на кападокийските пещерни манастири и самобитните кавказки и кипърски църкви.Той обаче триумфира в Македония и специално в Костур (Кастория) (обр.106) и Старо Нагоричино, където има отлично съхранени портрети на св.Георги като воин пешак[79]. Позите са неимоверно тържествени, а фигурите твърде издължени, с което създават приятното усещане за лекота и ефирност. То се подсилва от леко нарушената фронталност, яркия колорит и умело надиплените, като че ли развети от лек бриз одежди. Движенията са свободни и поривисти, представени са с неприкрита маниерност. Лицата обаче имат подчертано аскетично изражение, подсилено с умело подбраните по-приглушени тонове. Характерните за X – XI век лорики и плочести ризници тук са заменени с плетени, а придобилият популярност при първите Комнини бадемовиден щит отново е отстъпил място на кръглия. През XIII век той е с внушителен диаметър, а умбото и периферията са богато орнаментирани. Изобщо зографите, работили тези фрески, имат вкус към детайла и орнамента, като декорират всички възможни елементи от облеклото и въоръжението. Даже начинът, по който е захваната и украсена хламидата на св.Георги в Костур и Старо Нагоричино, както и прозиращата мускулатура под плътно прилепналата към тялото ризница, издават почерка на един майстор. В това няма нищо изненадващо – фреските в двата македонски града са работени почти едновременно, между 1180 и 1191 година[80]. Тънката линия и възприетата линеарна стилизация тук са доведени до предел и отразяват една от своеобразните характеристики на македонската школа в изобразителното и приложното изкуство от края на XII век. За първи път в Старо Нагоричино св.Георги е представен с диадема, която навлиза в изобразителното изкуство тъкмо при управлението на Комнините. Докато през XI – XII век Христос само подава мъченическите венци на воините-светци, то към края на XII и особено през XIII – XIV век те са увенчани със стефанос – короната на кесарите и севастократорите[81].

Със стефанос св.Георги е изобразен към края на XII век и върху мозаично пано в катедралата на Чефалу в Сицилия, където отново се долавя линейна стилизация на фигурите (обр.85)[82]. Несъмнено гръцки майстори са пренесли тук най-характерните черти на зрялата Комнинова живопис, като влиянията идват директно от Константинопол. Ликът на кападокийския светец излъчва благородство, доблест и красота, пропорциите, макар и леко издължени, са съвършени, но липсва поривистата лекота. Латинският съпътстващ надпис SANCTUS GEORGIUS и сравнително застиналата поза, лишена от движение и напрежение, водят към мисълта, че точно тази фигура е дело на местен сицилиански майстор[83]. Той следва формите и детайлите, но не постига духа и артистичността на гръцките си колеги, изработили мозайките в абсидата на катедралата.

Подобни местни специфики се долавят и при пресъздаването на св.Георги воин върху икона от Третяковската галерия (обр.84) и фрески в грузинските храмове в Кинцвиси и Тимотесобани, датирани в самия край на XII и началото на XIII век[84]. За разлика от типично Комниновите образци фигурата на светеца тук внушава спокойствие, чертите на лицето излъчват изящество и нежност, а драпериите на дрехите падат по-плавно. Въоръжението и гравираните орнаменти по периферията на щитовете и хитоните са класически за тази епоха. Най-типично грузинските изваяния на св.Георги обаче са върху серия запазени сребърни икони (обр.88 – 90) от XII – XIII век[85]. Във византийския културен кръг (респективно в Грузия) иконата има своето място в украсата на храма още през VI – VIII век, но тя истински и окончателно се налага като предмет на масовия култ към края на XI и особено през XII – XIII век.

Действително, ако се направи една бегла количествена съпоставка, не може да не се забележи рязкото нарастване на броя на иконите през Комниновата епоха. Главната причина навярно се корени в измененията, настъпили по това време в конструкцията и украсата на олтарната преграда. Установено е, че между V и XI век върху нея почти отсъстват живописни антропологични изображения[86]. Към края на XI – XII век обаче вече се появяват сведения за поставянето на икони над архитрава[87]. Именно тук е насочен погледът на вярващите и те се превръщат в обект на силно развит култ. Ако се вгледаме в голямоформатните храмови икони, представящи св.Георги воин, ще установим, че истински широкото им разпространение започва тъкмо по това време. Върху по-ранните от тях, съхранявани в синайския манастир "Св. Екатерина", (обр.96)[88] св.Георги е представен заедно със св.Димитър и св.Тодор. Позата е тържествена, тялото е леко раздвижено с едва изнесения и маниерно подгънат ляв крак, а въоръжението е класическо и включва копие и голям кръгъл щит при нозете. Като цяло образът излъчва покой, напомнящ за някои спиритуалистични тенденции на късния XI век, но същевременно се долавя една одухотвореност на лицето. Ако се добави към това и блестящият златист фон, може да се приеме становището, че става реч за творба от средата на XII век, силно повлияна от столичното изкуство.

Най-общо към края на XII – началото на XIII век се

отнася и житийната икона от Киев, която всъщност е намерена в Крим (обр.59)[89]. Тя, както и иконите от Атина (обр.58) и Костур (обр.53), е изработена от дърво със сравнително висок релеф[90]. Смята се, че те са изваяни през XIII век под влияние на италиански творби, защото на Апенините тази техника има твърде силни позиции[91]. Поради това не бива да се подминава мощното генуезко присъствие по кримското крайбрежие през XIII – XV век[92]. Докато иконата (и църквата) в Костур (Кастория) се датира сравнително точно към края на XIII век, съхраняваният в Киев екземпляр вероятно е моделиран малко по-рано. Като стил, поза, специфики на облеклото и въоръжението образът на св.Георги от Крим (Киев) стои много по-близо до синайската икона от втората половина на XII век (обр.92), отколкото до творбите от края на следващото столетие.

Общоприето е мнението, че XIII век е кризисно столетие за византийското изкуство, загубило своята метрополия Константинопол и други водещи в духовно и културно отношение центрове като Солун и Коринт. Все пак империята е съхранена, а десетки столични художници емигрират към Никея, Трапезунд и в други провинциални градове и в близките православни страни. В някои отношения това дори води до по-голяма хомогенност на византийския културен кръг, а възвръщането на Константинопол през 1261 година създава условия за нови духовни импулси. И все пак броят на запазените монументални художествени изображения не е така внушителен както в предните две столетия и съответно съхранените портрети на св.Георги са по-малко.

Сред най-известните изображения от този период е фреската в кападокийската скална църква "Белисирама", сравнително точно датирана чрез ктиторския надпис към 1282 – 1296 г. (обр.103)[93]. Светецът е представен в класическата поза и въоръжение, включващо вертикално изправено копие в дясната ръка и голям орнаментиран кръгъл щит в лявата ръка при нозете. И ризницата е от предпочитаните през XII – XIII век плетени ризници. Опасаният през кръста колан пък свидетелства за рицарски влияния в облеклото на византийската воинска аристокрация. Както и в останалите кападокийски църкви преобладават плоскостните решения, ограниченият колорит и линеарната трактовка на образа.

Противоположни тенденции се долавят при изграждане образа на св.Георги в сръбските храмове и манастири от това време. Най-добре са съхранени фреските в църквата "Св.Троица" в Сопочани, зографисана през третата четвърт на XIII век. На два пъти в наоса и страничния кораб кападокийският светец е представен като воин пешак с наклонено пред гърдите копие и характерния за този период голям кръгъл и декориран щит[94]. Ризницата и хламидата обаче са подменени с богато извезани туника и разкошен патрициански плащ (обр.101, 102). Фигурата е уедрена и монументална, а линеарната стилизация тук е отстъпила място на едно по-самобитно пълнокръвно изкуство. Явно местните творци (за това свидетелстват и кирилските надписи) (обр.101) се разграничават от наложения през XII – XIII век във Византия художествен стил и закостенели иконографски решения. Изобщо усеща се полъхът на реалистичното ренесансово изкуство, което ще има своите по-откровени изяви през следващото столетие.

Сходна датировка със Сопочани има портретът на св.Георги в Бояна, рисуван около 1260 година[95]. Той също е дело на местен зограф, но свързан с търновската художествена школа. Българският майстор обаче е по-близо до класическите за епохата образци и представя св.Георги в типичното за XII – XIII век въоръжение и облекло. Лицето е много фино моделирано, нежно и чувствено, но въпреки богатата палитра фигурата изглежда застинала.

Към това време се отнася и една синайска житийна икона (обр.92)[96]. Позата и въоръжението на св.Георги наумяват много портрета от Бояна, но тук акцентът пада повече на детайла, отколкото на емоционалните внушения.

Близка по иконография е още една великолепно запазена икона от Струга, датирана съвсем точно към 1266 година. Дело е на местния зограф Йоан (обр.108), който малко по-късно стенописва църквата при Манастир[97]. Въоръжението е същото, но ризницата е богато орнаментирана лорика, фигурата – обемна, а движенията – по-освободени. В стилово отношение майсторът гравитира по-скоро към експресивността на раннокомниновото изкуство, отколкото към закостенелите изображения на ранния XIII век.

Това впечатление се засилва при съпоставяне на иконата от Струга с образа на св.Георги в знаменитата Кахрие джами[98]. Тя е стенописана в самото начало на XIV век и се приема за христоматиен паметник на палеологовото изкуство. Както коментираното по-горе мозаично пано, така и фреската със св.Георги илюстрират майсторството на водещите столични художници. Светецът е в цял ръст, с облекло и въоръжение, сходни с тази върху иконите от Струга и Синай. Само че големият кръгъл щит е закрепен над лакътя като при сражение, докато в дланта е издигнат на показ меч. Даже се създава впечатление, че зографът го извежда на челен план във въоръжението на светеца-воин. Това едва ли е случайно, понеже църквата е строена при управлението на император Андроник II (1282-1328),който има за патрон тъкмо св.Георги[99]. А същевременно точно по това време Кодин твърди, че мечът е най-важната владетелска воинска регалия. Ето защо е напълно естествено императорът да го получи от своя патрон. Неслучайно в някои монетни емисии Андроник II получава меча тъкмо от кападокийския светец[100].

Облеклото на св.Георги в стенописа от Кахрие джами също следва някои тенденции, наложени през XIII век, но гънките на дрехите падат по-свободно, сякаш са развети от вятъра. Това, както и леко извисената фигура и нарушената фронталност създават усещането за свобода и динамика, представляващи най-характерните признаци на ранния палеологов стил. Много ярко тези специфики се долавят върху една синайска икона от XIV век (обр.94)[101]. За разлика от Кахрие джами тук емоциите са извън контрол и експресивно раздвижените фигури с развети одежди създават впечатлението, че св.Георги и св.Димитър всеки момент ще полетят към бойното поле.

При Палеолозите като втори културен и духовен център на империята се утвърждава Солун, с чиято художествена школа се свързват повечето атонски стенописи. Най-успешните изображения на св.Георги са в църквата "Св.Никола" в Солун (обр.98)[102] и атонските манастири "Лавра", "Хилендар" и "Прототрон" (обр.111, 107, 110)[103], където той има запазено място в регистъра върху северната стена заедно със св.Димитър или св.Тодор. Фигурите са в типично палеологов стил, раздвижени и грациозно извисени, а богатите драпирани одежди са развети от повеи, които сякаш идват от всички посоки. И облеклото е стандартно за епохата – туники до коленете, люспести ризници с къси наръкавници и набедреници, дълги хламиди, понякога диадеми и наложилите се още през XIII век войнишки навои. За разлика от X – XIII век във въоръжението обаче настава небивало разнообразие. Неспокойните палеологови воини държат копията във всички възможни положения, а мечът се утвърждава като неотменен атрибут. Най-често той е запасан и се спуска край лявото бедро, но понякога, както в "Прототрон" (обр.110), е издигнат гол в десницата на светеца. Също и щитът е носен по различни начини – при нозете, пред гърдите, или според модата през XIII-XV век – на гърба. Въведен е и лъкът, който в продължение на една древна традиция дълго време е смятан за непрестижно оръжие. Може би затова до XII – XIII век византийските майстори избягват да го изобразяват сред оръжията на воина аристократ.

Тясно свързана със Солун, но и с утвърден собствен облик е Охридската зографска школа. Някои изследователи търсят нейното начало още през XIII век[104], но все пак най-ярките ѝ художествени прояви са през XIV – XV век, когато оказва силно въздействие върху творците в останалите български земи и Сърбия[105]. Прочее, има нещо много общо и характерно в портретите на св.Георги от църквите "Св.Климент" в Охрид[106], "Св.Николай" в Прилеп[107], "Пророк Илия" в Долгаен, "Св.Богородица Милостива" в Преспа, в Лешани, Каленич, Лесковен и Матка[108] от една страна и изображенията му в Дечани[109], Сопочани[110], Ариле[111], Печ[112], Призрен[113], Лесново[114], Равница[115] и пр., от друга страна[116]. Констатацията за разнообразието в облеклото, позата и въоръжението при атонските творби важи в пълна мяра за портретите на св.Георги в Македония и Сърбия. Това, което отличава тези балкански паметници (към тях трябва да се причислят изображения от Търново)[117] от сходните палеологови образци, е мощният торс, овладените емоционалност и порив и спокойното лъчезарно лице, което прави светеца реален и земен. В това отношение очевидна е близостта на художествените похвати и рисувателния почерк на майсторите, работили фреската в охридската църква "Св.Климент" и в атонския манастир "Прототрон". Съвпадат даже ред детайли като диадемата и лъка. Затова може да се твърди, че някои гръцки майстори работят в Охридско, както и на Атон, в Солун и другаде в Елада. Това помага за формирането на един регионален художествен кръг, без да води до тяхното взаимно обезличаване.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ПЕТА ГЛАВА

[1] **К.Балабанов**. Теракотни икони од Виница. Скопiе, 1991, с.15-16; **E.Dimitrova**. The Terracotta Relief Plaques from Vinica. – Старинар, XLIII-XLIV/1992-1993, p. 64-65, fig.12.

[2] **A.Grabar**. L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodosie à l'Islam. Paris, 1966; **J.Lafontaine-Dosogne**. Historie de l'art byzantin et chrétien d'Orient. Paris, 1987, p.37 etc.; **В.Н.Лазарев**. История византийской живописи. Москва, 1986, с.61.

[3] **H.Leclercq**. Carreaux. – DACL, II, 1935, col.2179-2187; VI, 1925, col.1957-1960; **J.Ferron, M.Pinard**. Plaques de terre cuite préfabriquées d'époque byzantne découvertes a Cartage. – Cahiers de Byrsa, II/1952, p.97-100.

[4] **O.Wulff**. Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, I. Berlin, 1909, S.89, No 270.

[5] **B.Brentjes, S.Mnazakanjan, N.Stepanian**. Kunst des Mittelalters in Armenien. Berlin, 1981, Abb.57.

[6] **F.Cabrol, H.Lecklercq**. Alexandria.-DACL, I, 1924, col.1133, fig.281.

[7] **A.Grabar**. Martyrium. Recherches sur le culte de reliques et de l'art chrétien antique, I. Paris, 1946, p.50, 346; **H.Leclercq**. Emésène. – DACL, IV, 1921, col.2728-2730, fig.4057.

[8] **A.Janseen, R.Savignac, H.Vincent**. Abdeh.-Revue biblique (Paris), II/1905, p.78; **H.Leclercq**. Graffites. – DACL, I, 1925, col.1497, fig.5373.

[9] **K.Krumbacher**. Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung. München, 1911, S.3-16, 207-210.

[10] **J.Aufhauser**. Miracula St.Georgii.Lipsiae,1913,S.8-12.

[11] **A.J.Festugière**. Vie de Thèodore de Sykèon. Brussels, 1970, I, p.7-8, II, 10-11; **Ch.Walter**. The Origins of the Cult of St. George. – REB, 53/1995, p.298.

[12] **P.Bargellini.** L'arte cristiano. Firenze, 1959, p.176, fig.63.

[13] RIC, IX London, 1951, Nr 52, 53; **A.Belinger, P.Grierson**. Catalogue of Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, I.Washington, 1966, No.6, 12, 22.

[14] **В.Н.Лазарев**. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия война в византийском и древнерусском искусстве. - ВВР, VI/1953, с.199, 204; – **В.П.Даркевич.** Георгий – В: Светское изкусство Византии. Москва, 1975, с.147; **N.Ovčarov**. Sur l'iconographie de St. Georges aux XIe-XIIe siècles. – Byzantinoslavica, LII/1991, p.122 etc.

[15] **J.Leroy**. La peinture murall chez les coptes. – In: Les peintures des couvents du Désert d'Esna. Caire, 1965, pl.IV-b; **H.Lecklercq**. Bauit. – DACL, II, 1924, col.211, 222, fig. 1263.

[16] **B.Montesquiou-Fezensac**. L'arc triomphale d'Eginhardus, I – CA, IV/ 1949, p.79-98, fig.1; II. – CA, VIII/1956, p.147 etc.

[17] **A.Grabar**. Observation sur l'arc le triomphe de la croix dit arc d'Eginhard et sur d'autres bases de la croix. – CA, XXVII/1979, p.75.

[18] **B.Montesquiou-Fezensac.** Op.cit., I, p.94-95.

[19] Показателна в това отношение е съпоставката в облеклото и въоръжението на св.Георги от Виница и костните изделия (обр.68-71) с тези на пълководеца Стилихон върху диптих от V век.

[20] **A.Goldschmidt, K.Weitzmann**. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, II. Berlin, 1934, pl.III-9, S.27; **A.Bank**. Byzantine Art in the Collections of Soviet Museum. Leningrad, 1985, pl.124.

[21] **A.Goldschmidt, K.Weitzmann**. Op.cit., p.34, 36, t.XI-32, XV-38.

[22] Ibidem, p.34, t. XIII-33.

[23] **Kl. Wessel, E.Pilts, C.Nicolescu**. Insignien.-In: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, III-19. Stuttgart, col.413.

[24] **Constantinus Porphyrogenetus.** De cerimoniis aulae byzantinae, I, 91-93.

[25] **A.Grabar**. L'Empereur dans l'art byzantin. London, 1971, pl.XXIII-1.

[26] **A.Goldschmidt, K.Weitzmann**. Op.cit., p.28, t. V-20.

[27] **K.Wessel**. Die byzantinische Emailkunst. Recklinghausen, 1967, S.94-96, Abb.30.

[28] Пълна библиографска справка в: **M.Frazer**. Byzantinische Email und Goldschmiedarbeiten. – In: Der Schatz von San Marco in Venedig. Torino, 1984, S.179, 182.

[29] Средневековые перегородчатые эмайли собрания Государственного музея искуссства Грузии. Тбилиси, 1984, с.54, фиг.59.

[30] **Т.И.Макарова, С.А.Плетнева**. О центрах эмайлерного дела древней Руси . – В: Славяне и Русь. Москва, 1968, с.98-112.

[31] **Г.Н.Бочаров**. Художественный металл древней Руси. Москва, 1984, с.211.

[32] **А.В.Банк**. Прикладное искусство Византии IX-XII вв. Москва, 1978, с.94 сл.; **К.Тотев**. Стеатитови иконки на свети Георги от средновековна България. – В: Сборник в чест на 70-годишнината на акад.Димитър Ангелов. София, 1994, с.226-234; **I.Kalavrezou-Maxeiner**. Byzantine Icons in Steatite. Wien, 1985, p.100 sq.

[33] **Н.П.Кондаков**. Памятники христианского искусства на Афоне. Санкт Петербург, 1902, с.203-204, фиг.81; **А.В.Банк**. Цит.съч., с.94, рис.80.

[34] **В.П.Даркевич**. Цит.съч., с.145; **А.В.Банк**. Цит.съч., с.95-96.

[35] **А.В.Банк**. Цит.съч., с.96, рис.85.

[36] **Пак там**, с.98-99, рис.82.

[37] **Я. Николова**. Произведения на дребната пластика. – В: Царевград Търнов, II. София, 1974, с.370-376, обр.93.

[38] **A.Grabar**. L'Empereur..., p.85-87.

[39] **А.В.Банк**. Цит.съч., с.99.

[40] **К.Тотев**. Цит.съч., с.233.

[41] **Пак там**, с.232-233, обр.8.

[42] **К.Тотев**. За една творба на стеатитовата пластика от Силистра. – ИНМВ, 24/1988, с.104-106.

[43] **К.Тотев**. За алабастровата иконка на Св.Георги от Пловдив. – Векове, 6/1988, с.57-59.

[44] **В.Н.Лазарев**. Новый памятник..., с.187, рис.3; **I.Kalavrezou-Maxeiner**. Op.cit., p.188, t.16-28.

[45] **В.Н.Лазарев**. История..., с.87 сл.

[46] **А.В.Банк**. Цит.съч., с.100.

[47] **А.В.Банк**. Два памятника мелкой пластики из Фессалоники. – ВВр, XXIX/1968, с.265-267, рис.3.

[48] **Пак там**.

[49] **К.Тотев**. Стеатитови икони..., с.228, обр.2 и 3.

[50] **I.Kalavrezou-Maxeiner**. Op.cit., p.240, 245, t. 81, 83, 90.

[51] **Т.В.Николаева**. Древнерусская мелкая пластика из камня XI-XV вв. Москва, 1983, табл.17-2, 30-6, 58-5.

[52] **В.Г.Пуцко**. Несколько византийских камей из древнерусских городов. – ЗРВИ, 12/1970, с.133.

[53] **А.В.Банк**. Прикладное..., с.134-135, рис.118.

[54] **H.Wentzel**. Datierte und datierbare byzantinische Kameen. – In: Festschrift Fr. Winkler. Berlin, 1959, N.10, Taf.2.

[55] **L.Dončeva-Petkova**. Croix en argent avec des saints guerriers du vilage de Car Asen, Departament de Silrstra. – ИАИ, XXXVIII/1994, с.86, fig.1.

[56] **Г.Атанасов, В.Йотов**. Кръстове-енколпиони и медалиони от ранносредновековната крепост до с.Цар Асен, Силистренско. – Сборник Добруджа, 6/1989, с.81-83, 93.

[57] **N.Ovčarov**. Op.cit., p.128, fig.3.

[58] **M.Ross**. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Aniquities in the Dumbarton Oaks Collection, II.Washington, 1965, p.77, pl. LV, No103.

[59] **G. et. M.Sotiriou**. Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1958, p.245, fig.152.

[60] **G.Schlumberger**. L'epopée byzantine. A la fin du dixième siècle. Paris, 1896, p.585.

[61] **В.Г.Пуцко**. Византийский медалион с изображением Георгия-война. – СА, 2/1969, с.217-224.

[62] **Г.Атанасов.** Ранносредновековни оловни икони със св.Георги-воин от Южна Добруджа. – Археология, 3/1992, с.35-42, обр.4-9. Иконките от По-

пина и Средище се представят за пръв път тук на табл.XXXI-150, 153.

[63] **I.Barnea**. Christian Art in Romania, 2. Bucarest, 1981, p.220, pl.96.

[64] Treasures of Christian Art in Bulgaria. Sofia, 2001, p.151, № 45.

[65] **Д.Маринов**. Избрани произведения, София,1981, с.594-596, 608, 615.

[66] **G.Zacos**. Byzantine Lead Seals. Berne, 1985, pl.38-262, 43-421, 47-467, 52-516, 64-650; **V.Laurent**. Le corpus des sceax de l'Empire Byzantin, II. Paris, 1981, p.188, No.396, p.367, No.710, p.428, No.818, p.506, No.940, p.508, No.942, p.509, No.944; **В.П.Шандровская**. Образ святого Георгия на византийских печатях. – В: II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977, с.1-8.

[67] **M.Hendy**. Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081-1261. London, 1969, pl.10, 3-4.

[68] **S.Bednall, P.Donald**. The Billon Trachea of Micael VIII Paleologos (1258-1282). London, 1974, p.9, 13, No.11, 17.

[69] **J.Aufhauser**. Op.cit., p.8-12.

[70] **N. et. M.Thierry**. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1973, p.188, pl.89.

[71] **G. de Jarphanion**. Op.cit., p. 125, 149, 203, 416; II, 1932, p.457, pl.186-4; **N. et. M. Thierry**. Op.cit., p.140, 176-177, 70.

[72] **Ch. Diel.** L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide. Paris, 1898 (repr.1968), p.60-61.

[73] **A.Grabar**. L'Empereur..., p.86-87, pl. XXIII.

[74] **В.Н.Лазарев**. История..., с.76-77.

[75] **M.Chatzidakis**. Byzantine Art in Grece. Athen, 1989, p.34, 41-43, fig. 17, 20.

[76] **G. de Jerphanion**. Op.cit., II, p.457.

[77] **В.Н.Лазарев**. Новый памятник..., с.189, рис.5.

[78] **Г.В.Алибегашвили**. Памятник средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии. – Средневековое искусство. Русь, Грузии. Москва, 1978, с.160.

[79] **G.Sacellariu**. Macedonia. Tessalonique, 1992, p.194; **Цв.Грозданов, Л.Хадерман-Мисгвиши**. Кубриново. Скопје, 1992, с.49.

[80] **В.Н.Лазарев**. Живопись XI-XII веков в Македонии. – В: **В.Н.Лазарев**. Византийская живопись. Москва, 1971, с.193-196.

[81] **Н.П.Кондаков**. Очерки и заметки по истории средневекового искусства. Прага, 1929 , с.222.

[82] **O.Demus**. The Mosaics of Normand Sicily. London, 1949, p.13, 23, pl.7; **В.Н.Лазарев**. Мозаики Чефалу. – В: **В.Н.Лазарев**. Византийская живопись, Москва, 1971, с.216-219.

[83] **В.Н.Лазарев**. Мозайки..., с.216-217.

[84] **Н.Толмачевская**. Фрески древней Грузии. Тифлис, 1931, с.13-14; **Ш. Амиранашвили**. История грузинского искусства. Москва, 1950, с.191-192; **В.Н.Лазарев**. Русская иконопись: иконы XI – XIII веков. Москва, 1983, с.163, обр.2.

[85] **Г.Н.Чибунашвили**. Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв. Тбилиси, 1957, с.16-17, фиг.17, 163; Jewellery at Metalwork in the Museum of Georgia. Leningrad, 1986, pl.89, 113, 186.

[86] **Ch. Delvoye**. Cancelli. – In: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, I.Stuttgart, 1966, col. 900-920; **В.Н.Лазарев**. Три фрагмента росписных эпистилиев и византийский темплон. – В: **В.Н.Лазарев**. Византийская живопись. Москва, 1971, с.115-130.

[87] **M.Chadzidakis**. Ikonostas. – In: Reallixikon..., III-19, 1973, col.326-330; **В.Н.Лазарев**. Три фрагмента..., с.117 сл.

[88] **В.Н.Лазарев**. История византийской живописи, 1. Москва, 1947, с.126, табл.204.

[89] **В.Пуцко**. Мариупольский релеф св.Георгия. – Зборник радова Византолошког института, 23/1971, с.313-331, фиг.1.

[90] **G.Sotiriou**. La sculpture sur bois dans l'art byzantin. – In: Melanges Charles Diehl, II. Paris, 1930, p.178-180. pl.XV; **R.Lange**. Die byzantinische Reliefikone. Recklinghausen, 1964, S.121-124, Abb.49-50; **A.Grabar**. Sculputres byzantines du Moyen age XI-XIV s., II.Paris, 1976, p.156-157, 168, pl.CXLII-167, 168.

[91] **G. Sotiriou**. Op.cit., p.175-180; **A.Grabar**. Sculptures..., p.156; **Н.Мавродинов**. Проучвания върху старобългарското изкуство, 3: Една македонска скулптурна школа през XIII в. – ГНМ, VI/1936, с.357-358.

[92] **А.Л.Якобсон**. Средневековый Херсонес (XII-XIV вв.) (= МИА СССР, 17). Москва, g.1950, с.27 сл.

[93] **M. et. N. Thierry**. Op.cit. ,p.101-104, fig.49.

[94] **V.Djurić**. Sopocani. Leipzig, 1967, S.225, 227.

[95] **А.Грабар**. Боянската църква. София, 1988, с.61-62.

[96] **G. et. M.Sotiriou**. Op.cit., p.245, pl.167.

[97] **P.Milojković-Pepek**. L'ikône de Saint Georges de Struga.- CA, XIX/1969, p.213-216, fig.2.

[98] **P.Underwood**. The Kahrije Djamii, III. New York, 1966, p.488, fig.250.

[99] **В.Н.Лазарев**. Новый памятник..., с.201.

[100] **J.Sabatier**. Description générale des monnaies byzantines, II. Paris, 1862, p.249, tabl.LX-6.

[101] **G. et. M. Sotiriou**. Op.cit., p.246, fig.211.

[102] **T. Velmans**. Les fresques de Sain-Nicolas Orphanos a Salonique et rapport entre la peinture d'icones et la décoration monumentale au XIVe siecle. – CA, XVI/1966, p.149, fig.16.

[103] **G.Millet**. Monuments de l'Athos. Paris, 1927, pl.48-2, 74-2, 139-2.

[104] **Н.Мавродинов**. Старобългарската живопис. София, 1946, с.34-35; **В.Н.Лазарев**. Живопись..., с.171 сл.; **A.Xyngopoulos**. Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes, 1955, p.8-25.

[105] **Г.Суботник**. Охридската сликарска школа од XIV-XV в. Охрид, 1980, с.5 сл; **Цв.Грозданов.** Охридско зидано сликарство XIV века. Београд, 1980, с.3-9.

[106] **G.Millet, A.Florov**. La peinture du Moyen âge in Yugoslavie, III, Paris, 1962, pl.XV, 17-2.

[107] Ibidem, p.XV. pl.29-3.

[108] **Г.Суботник**. Цит.съч., с.40, 55, 73, фиг.18, 34, 50; **D.Simić-Lazar**. Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine. Skopje, 1995, p.135, pl.XXVII.

[109] **М.Марковић**. О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима. – В: Зидано сликарство манастира Дечана (=ПИСАНУ, DCXXXII, 22). Београд, 1995, с.607-608 сл.,2,13.

[110] **В.Ђурић**. Сопоћани. Београд, 1963, с.54, 125; **Б.Живковић.** Сопоћани. Цртежи. Фреска. Београд, 1984, с.12-13, 20-22.

[111] **Б.Живковић**. Арилье. Београд, 1970, с.20, 34-80.

[112] **В.Ђурић, С.Ћирковић, В.Кораћ**. Пећка патрјаршја. Београд, 1990, с.160-161, 198, 214-220.

[113] **J.Радовановић**. Тутићева црква Св.Николе у Призрен.-ГСНЦ, 43/1962, с.191; **Т.Тимотјевић**. Црква Св.Спаса у Призрену.- СКМ, VI-VII/1972, с.75-76.

[114] **N.L.Okunev**. Lesnovo. – In: L'art byzantin chez les Slaves, I/2. Paris, 1930, p.234, 244.

[115] **А.Живковиħ**. Манасиіа. Чртежи фреска. Београд, 1983, фиг.V.

[116] **М.Марковиħ**. Цит.съч., с.603 сл. с посочени примери и литература.

[117] **В.Димов**. Разкопки на Трапезица в Търново. – ИБАД, V/ 1915, с.145-156. За съжаление не можем да определим кой точно е св.Георги, защото лицата на воините светци са обезличени.

ШЕСТА ГЛАВА

БЮСТОВИТЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ НА СВЕТИ ГЕОРГИ ВОИН

В известна степен разграничаването на иконографията "свети Георги воин пешак" (в цял ръст) от бюстовите му портрети е пресилено. По-скоро става реч за оригинално техническо решение, свързано с определен тип паметници, и зографисването на специфични по-малки изобразителни пана. Затова изложението за допоясните портрети на св.Георги може да се разглежда донякъде като своеобразно допълнение към главата, посветена на св.Георги воин пешак в цял ръст. И все пак съкращаването на фигурата до кръста налага самобитни иконографски решения и промени в стила, което понякога води до нови художествени внушения.

Художниците рисуват бюстови портрети най-вече когато разполагат с ограничено изобразително поле. Това се отнася преди всичко за паметниците на дребната пластика. Като пример могат да се посочат медалионите с бюста на светеца в знаменитата Pala d'Oro от "Сан Марко" във Венеция и един триптих от слонова кост, съхраняван в Лондон (обр.116)[1]. Последният има по-скромни размери от останалите триптихи, на които св.Георги е в цял ръст. В сравнително малките му странични пана е невъзможно вместването на обичайните фигури на светците-воини в цял ръст и затова скулпторът ги е представил до кръста, обрамчени в кръгли медалиони. Св.Георги е в люспеста ризница, хламида, наклонено копие пред гърдите и меч, придържан в лявата ръка. Абсолютно същата иконография е запечатана и върху паметника от Венеция. Изглежда този иконографски тип е формиран през Х век, когато се датират Pala d'Oro и триптихът от Лондон, и се запазва като основен през Средновековието. В стилово отношение обаче изображенията са напълно в духа на зрелия македонски неокласицизъм, а в качествено отношение не отстъпват на останалите творби на константинополската школа. Лицето на светеца излъчва хармония и красота, постигнати с точни пропорции и художествени умения, познати ни от златната икона в "Сан Марко" (обр.80) и от триптиха, съхраняван във Ватикана (обр.71).

Като че ли най-голяма популярност бюстовата фигура на св.Георги воин в медалион има между края на Х и края на XI век. Една от причините за това съзирам в тиражирането му върху най-официални паметници, свързани със самия император и висшата императорска администрация. Красноречив пример е известната миниатюра от псалтира, съхраняван във венецианската библиотека "Марциана", изготвен в самото начало на XI век (обр.112)[2]. Около воинския портрет на император Василий II (976-1025), представен като триумфатор над българите[3], има няколко хоругви, сред които челно място заема тази със св.Георги. Подобно на триптиха от Лондон той е с люспеста ризница, хламида и копие, наклонено пред гърдите, но вместо меч в лявата ръка държи малък кръгъл щит. Щитове с подобни размери нямат реално приложение във византийската войска, но ограничената площ налага отбелязването им по-скоро като символ. Това е впрочем една от спецификите при пресъздаванието на бюстовите фигури. Като цяло обаче художникът е търсел пълна прилика в образа на Василий II и проснатите в нозете му български велможи[4]. При това положение най-вероятно да е претворил и истинския вид на хоругвите, съпътствали популярния византийски василевс в победоносните битки към края на Х и началото на XI век. Ето защо образите на светците върху тях и на първо място на св.Георги – патронът на владетелите, придобиват сакрална стойност в империята. В този смисъл възпроизвеждането на бюстовата иконография от хоругвата върху други художествени творби от епохата на владетелите на Македонската династия изглежда естествено.

Многозначително е, че най-многобройните и точни превъплъщения срещаме върху такива официални държавни паметници като моливдовулите (обр.124)[5]. През Х – XI век те навлизат най-широко в държавната и църковната кореспонденция. За целта всеки висш сановник или прелат е снабден с булотерион, изготвян обикновено в столицата[6]. Кръглата форма и малките размери просто налагат като предпочитана бюстовата иконография на светците. Специално върху печатите на пълководците твърде често е изобразяван св.Георги с ризница, хламида, копие и малък кръгъл щит – точно възпроизвеждане на иконографията от псалтира на император Василий II (обр.112)! Затова тиражирането ѝ върху други художествени творби от епохата на василевсите от Македонската династия може да се счита за предопределено.

Най-близко по датировка до печатите и псалтира стои една камея от Загорск в Русия[7]. Св.Георги е отново с копие и малък кръгъл щит, но не е с плочеста ризница или с лорика, както върху някои ранни паметници от слонова кост[8]. Мощният торс, скъсените пропорции и високият релеф също насочват към една по-ранна дата – в самото начало на XI век. Върху други две камеи от края на същото столетие, съхранявани в Киев[9] и Лондон[10], фигурата е по-издължена, но вместо копие в десницата си св.Георги държи издигнат меч, а в лявата ръка има малък кръгъл щит. Това са едни от най-ранните прояви на този иконографски тип, а както вече стана дума, показното изнасяне на меча може да има връзка с императорския култ. Прочее, високото качество на изпълнение при камеите от Киев и Лондон насочват именно към столични ателиета. В тях навярно са работени и два великолепни процесийни кръста, съхранявани в Москва и Дъмбартън Оукс[11], като вторият се свързва с патриарх Михаил I Керуларий (1043-1059) от средата на XI век.

Без съмнение дело на отлични константинополски художници е и т.нар. стефанска корона, подарена на унгарския крал Геза II (972-997) (по-вероятно на съпругата му) от византийския император Михаил VII Дука (1071-1078) между 1074 и 1077 година[12]. Една от осемте вградени в диадемата емайлови плочки е с бюстов портрет на св.Георги воин. Този пример отново актуализира идеята за наличието на недостигнало до нас сакрално изображение в Константинопол, което се възпроизвежда върху най-официални паметници. Дали това не е императорската хоругва, представена върху венецианския псалтир?!

Поради естеството си гореописаните паметници на дребната пластика и моливдовулите проникват в най-отдалечените кътчета на тогавашния християнски свят. Като добавим официалния им характер и качествените изображения, се досещаме защо бюстовия портрет на св.Георги се възпроизвежда с голяма охота през XI век. Като пример ще приведа три оловни медалиона енколпиони, открити в добруджанските крепости Аппиария до с. Ряхово, Русенско[13] (обр.138), Средище и Одърци[14]. Те са с форма на четирилистник, който обаче може и да носи идеята за кръстния знак. В центъра при кръстачката върху едното лице е гравиран в медалион бюст на св.Георги, а върху другото – св.Тодор.Подобно на лондонския триптих тук кападокийският светец е с ризница, хламида, копие и меч вместо щит. Всички полета на раменете са запълнени от трилистни палмети, плавно преминаващи в сърцевиден орнамент. Палметни листа излизат и от междурамията. Самата форма на медалиона е по-рядко срещана в средновековното приложно изкуство. От една страна, тя наумява кръстен знак, но от друга може да се окаже алюзия на мартирий. Не е известно дали първоначално мартирият на св.Георги е имал подобна форма, но са известни ранни мартирии с план на четирилистник[15]. Това в случая няма решаващо значение, защото гравьорът на медалиона едва ли е имал зрителна представа за паметника от Лида, но по принцип е знаел за подобни постройки над мъченически гробове. Прочее, точно през X век четирилистникът навлиза в изобразителното изкуство като орнаментална рамка, в която се развиват и мартириални сюжети. Ако майсторът наистина е вложил подобна идея във формата на медалиона, то тя се подсилва от палметките и палметните листа по периферията. Ще припомня – в Библията е казано, че праведният ще цъфти вечно и като вечно зелена палма ще получи безсмъртие (Псалми: 91,13).

През XI век се датират още няколко медалиона с форма на четирилистник, но те са изработени от благородни метали и са украсени с перли и емайлови фигури[16]. Спирам се толкова подробно на паметниците от Добруджа, за да илюстрирам как столични образци и иконографски решения достигат и се тиражират на място дори в периферните провинции на Византия. Оловните медалиони от Аппиария, Одърци и Средище (?) са с еднаква форма, размери, изображения, надписи и орнаменти. Някои дребни отлики в детайлите показват, че са работени по един модел (може би в едно местно ателие), но в различни калъпи. За местонахождението на ателието само можем да гадаем, но то най-вероятно е в Дръстър или околните крепости, където са открити оловни медалиони и кръстове полуфабрикати[17]. Изглежда местният майстор копира формата и иконографията от великолепните столични образци, но техническите му умения са твърде ограничени. Продукцията явно откликва на широко търсене и изглежда е предпочитана сред нисшия воински състав на околните гарнизони, който има по-непретенциозни вкусове. Неслучайно и трите медалиона са намерени в крепости, където към края на X и особено след началото на XI век редом с местните българи се настаняват византийски гарнизони[18]. А според писмени източници култът към св.Георги в Добруджа има силни позиции още през X век[19]. Към края на X и началото на XI век той се засилва неимоверно поради на непрекъснатите военни конфликти в тази зона[20]. Що се отнася до горната граница на разпространение на оловните медалиони, тя се прецизира много добре, защото и трите крепости, в които са открити, са разрушени и изоставени при голямото печенежко нашествие от 1036 година[21].

Матрицата за отливане на медалиони, намерена в Стара Загора (средновековния Берое)[22], още по-категорично свидетелства за формирането на провинциални ателиета, в които намира популярност бюстовата фигура на св. Георги. Светецът пак е с ризница, хламида, копие и меч, но изпълнението е много по-качествено в сравнение с добруджанските енколпиони. Релефът е сравнително висок, тялото – масивно, а лицето излъчва религиозен унес. Явно става реч за произведение, което може да се отнесе по-скоро към XI, отколкото към XII век.

Близък по датировка според своите стилови белези е и един великолепен сребърен кръст енколпион, открит в Преслав (обр.113)[23]. Св.Георги е изобразен до гърдите в медалион при кръстачката. Поради това се виждат само главата, хламидата, наклоненото пред гърдите копие и съпътстващият надпис. За съжаление лицето е отнесено напълно, но сравнително високият релеф, умело моделираните гънки на дрехата и буклите на косата издават майстор от висока класа, силно повлиян от късномакедонския стил. Поради това датировката на енколпиона може да се отнесе най-общо към края на X – началото на XI век. Тъкмо тогава е най-голямото приложение на орнаменталния мотив, включващ палмета, преливаща в сърце, с който подобно на енколпиона от Апиария са украсени раменете на реликвария от Преслав. Към самото начало на XI век се появяват и пъпковидните израстъци в края на раменете.

Най-яркото проявление на разглежданата иконография обаче намираме върху една синайска икона (обр.117)[24]. Въоръжението и позата на св.Георги са близки до матрицата от Ст.Загора и множество печати, но освен мечът, на лявата ръка е закрепен и обичайният малък кръгъл щит. Фигурата излъчва спокойствие и сила, а графичното изпълнение подсказва, че зографът е бил силно повлиян от миниатюрната живопис.

Освен в балканските страни и Русия, византийски паметници с бюстови изображения на св.Георги проникват и в Грузия, където майсторите на дребната пластика творят истински шедьоври – например процесийният кръст от Мацхвариш, без съмнение дело на водещо византийско ателие, попаднал в Грузия след началото на XI век[25]. Върху хоризонталното рамо в кръгли медалиони заедно със св.Тодор е гравиран и св.Георги с копие и щит. Може би този паметник е сред първообразите на еднотипния процесиен кръст от Кхарачули, който обаче е произведение на местните златари[26]. Съпътстващите надписи са грузински, но бюстовият портрет и въоръжението следват все още плътно византийските образци.

Друг грузински майстор, усвоил византийската техника на клетъчния емайл, е сътворил още едно уникално бюстово изображение на св.Георги върху плочка от XI век (обр.13)[27]. Светецът е с ризница, хламида и копие, но в лявата си ръка вместо меч или щит държи мъченически кръст. И тук пристрастието на местните творци към воинските черти на светеца е очевидно. По това време специално в константинополските емайлови ателиета се създават десетки бюстови портрети на св.Георги, но почти винаги като мъченик и много рядко като воин. В Грузия той обаче е национален патрон, възприеман винаги и само като воин. Това раздвоява местните приложници между византийските прототипи, които следват, и грузинските традиции, на които откликват. По-късно подобни скрупули явно отпадат и върху Целинджихската икона от XII век има емайлов портрет на св.Георги до кръста като класически воин в ризница и хламида, с копие и малък кръгъл щит на лявата ръка (обр.114)[28].

Освен Грузия и България, Русия е третата страна от византийския културен кръг, където бюстовата иконография на св.Георги воин има известно разпространение. Основава се също на византийски прототипи, попаднали тук основно през XI – XII век като камеите от Киев и Загорск, стеатитовите иконки, сребърният процесиен кръст и, разбира се, множество моливдовули.Точно в стила на моливдовулите и камеята от Загорск бюстът на св.Георги с копие, щит, ризница и хламида е гравиран през средата на XII век върху шлема на Ярослав Всеволодович (обр.127)[29]. Колко стриктно руските приложници следват византийските първообрази свидетелства не само изчистеният иконографски тип, но и съпътстващият текст, изписан на гръцки. Макар и рядко, през XII – XIII век тази иконография се явява и върху новгородски шиферни иконки, които до голяма степен са имитация на вносни стеатитови творби[30].

В Русия обаче се създават и висококачествени оригинални художествени превъплъщения на св.Георги-воин до кръста. Илюстрира го бюстовото му изображение върху голямоформатна икона от XII век, съхранявана понастоящем в Московската оръжейна палата (обр.95)[31]. Зографисването й се свързва с управлението на Георги Андреевич, който е новгородски княз около 1170 г. Светецът е представен до кръста с люспеста ризница, хламида, копие в дясната ръка и изнесен на показ меч в лявата ръка. Както в някои константинополски портрети, дело на императорските ателиета, така и тук художникът е акцентувал върху меча, явяващ се владетелска воинска регалия и на руските князе. За разлика от съвременните византийски изображения, където фигурите са крехки и издължени, тоновете тъмни, а образите – доведени до спиритуализъм, тук виждаме един неимоверно силен торс, който запълва цялото пространство. Лицето е лъчезарно, одухотворено и вълнуващо красиво, преобладават по-светли и ярки багри. Явно водещите новгородски майстори налагат своя концепция при пресъздаването на воинския портрет на св.Георги. Като патрон на руските князе той трябва да внушава и респектира със сила, могъщество и красота. Това налага съзнателно дистанциране от съвременните византийски образци, при които духовното начало е изведено на преден план.

Нека се вгледаме в бюстовата фигура на кападокийския светец върху едно чисто византийско произведение от втората половина на XII век като стеатитовата иконка, съхранявана в Парижкия кабинет на медалите[32]. В иконографско отношение художникът следва образците на късния XI век, но спиритуалистичните тенденции вече са довели фигурата до дематериализиране. Това се долавя особено в изражението на лицето, излъчващо строга аскетичност и религиозен мистицизъм.

По сходен начин е третиран образът на св.Георги върху камея от Киев[33] и стеатитова иконка от Херсонес[34]. Трябва да се спомене, че във втория случай, подобно на другата камея от Киев, в десницата си светецът държи вдигнат меч вместо копие. Същата иконография е възпроизведена върху медалион от Варна (обр.248) и иконка от Малта, датирани в XIII век[35], но техните майстори са под влияние на други художествени търсения и влияния. Тялото на светеца е леко извърнато наляво, с което се нарушава статичната фронталност, толкова характерна за XI – XII век. Също така мечът е необикновено дълъг, с подчертана кръстачка, а щитът е сравнително голям за този иконографски тип. От една страна могат да се доловят елементи на новия византийски стил от края на XIII век, а от друга се забелязват западни влияния при пресъздаването на въоръжението.

Тези тенденции обаче най-ярко изкристализират върху друга стеатитова иконка от XIII век с бюст на св.Георги, съхранявана във Виена (обр.115)[36]. Светецът отново е в люспеста ризница и хламида, с копие и меч. На лявата ръка е прикрепен и щит, чиято форма се родее с тогавашните рицарски щитове. По характерната за византийските стеатитови ателиета от XI – XII век традиция, фигурата е под аркада, но оформените като зверинни маски капители наумяват повече скулптираните украси на късноромaнските катедрали. Дистанцирани от духа на византийските традиции са още формата на меча и кръстачката му, върхът на копието и прическата на косата. Това дистанциране личи особено силно при взиране в лицето, което е неестествено издължено, с твърде високо чело и големи уста! В този смисъл напълно основателно е подозрението на А.Банк, че въпреки съпътстващия гръцки надпис тази иконка е от ателие, силно повлияно от западноевропейските художествени вкусове[37]. Затова изцяло отхвърлям възможността виенската иконка да произхожда от солунска работилница[38] и се солидаризирам с тези изследвачи, които насочват погледа си към творческите среди из Южна Италия. Впрочем в резултат на кръстоносните походи, през XIII век несъмнено протича процес на взаимно опознаване и взаимно проникване на художествени традиции между православния Изток и католическия Запад. Някои изображения на св.Георги конник в Южна Италия, дървените релефни икони от Атина, Костур (Кастория) и Крим[39] и най-сетне иконката от Виена доказват това. Най-куриозните свидетелства за културен интегритет при иконографията на св.Георги обаче са капителите с бюстовите му изображения в Истанбул и парижкия музей "Клюни" от началото на XIV век, които почти съвпадат[40].

Към края на XII – началото на XIII век моливдовулите постепенно излизат от употреба, но бюстовият портрет на кападокийския светец запазва позициите си в официалното масово приложно изкуство. Най-официални сред официалните паметници, произхождащи от императорските ателиета, са монетите, разбира се. За пръв път върху тетартерони на Мануил I Комнин (1143 – 1180) св.Георги е показан до кръста с ризница, хламида, копие и малък кръгъл щит (обр.118)[41]. Иконографската схема като че ли е заета направо от моливдовулите, които през втората половина на XII век все още се ползват в официалната кореспонденция. И в това няма нищо чудно, защото вече е обърнато внимание, че гравьорите, работещи матриците за печати и за монети, си взаимодействат, а често са едни и същи лица[42]. Както в сфрагистиката, така и в нумизматиката бюстовата воинска иконография на св.Георги е устойчива и предпочитана и това го доказват монети на Андроник I Комнин (1183 – 1185), Йоан III Дука Ватаци (1223 – 1254) (обр.120), Алексий III Комнин (1195 – 1203) (обр.119), Михаил VIII Палеолог (1258 – 1261) и др.[43]

Като копиран от монетите може да се разглежда и бюстовият образ на св.Георги върху бронзова матрица за восъчни печати от втората половина на XIV век, принадлежала на българския сановник Рафаил (обр.125)[44]. Светецът е в хламида, с наклонено пред гърдите копие и кръгъл щит на гърба. Според някои стенописи тази традиция се налага тъкмо през XIII – XIV век (обр.136). Ако в стилово и иконографско отношение влиянието на нумизматичните паметници тук е несъмнено, то в идейно отношение трябва да се има предвид ролята на Атон и по-специално на реликвите от българския Зографски манастир "Св.Георги", които за средновековните българи имат сакрална стойност. Сред най-почитаните е иконата на св. Георги от XIV век, смятана за чудотворна (обр.209)[45]. Светецът е показан до кръста с копие, диадема и ризница. Явно, макар и рядко, тази иконография битува до XIV – XV век, както свидетелства и стенопис от Положко (обр.136)[46]. В тези случаи зографите имат възможност да концентрират творческите си способности специално върху лика на св.Георги и чрез него да търсят художествени и духовни внушения.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ШЕСТА ГЛАВА

[1] **A.Goldschmidt, K.Weitzmann**. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, II. Berlin, 1934, S.49, Taf.XXXI-78; Der Schatz von San Marko in Venedig. Köln, 1984, S.33-37, 43, Abb. l, r.

[2] **A.Grabar**. L'Empereur dans l'art byzantin. London, 1971, p.86, pl.XXIII.

[3] Ibidem, p.86-87.

[4] **П.Павлов**. Княз Пресиан Втори 996/7 – 1060/61. Последният владетел на Първото българско царство и претендент за византийската корона. Велико Търново, 1993, с.31-32.

[5] **G.Zacos**. Byzantine Lead Seals. Berne, 1985, p.207-209, 214, 229, 231, 246, 251, 253, No.353-355, 371, 416, 454, 469, 471, 476, 477; **V.Laurent**. Le corpus des sceau de l'Empire Byzantin, II. Paris, 1981, p.582, No 971, 1019.

[6] **G.Vican**. Security in Byzantium. Locking, Sealing and Weighing. Washington, 1980, p.3-8.

[7] **В.П.Даркевич**. Светское искусство Византии. Москва, 1975, с.286-287, рис.410.

[8] **A.Goldschmidt, K.Weitzmann**. Op.cit., p.27, t.III-9.

[9] **H.Wentzel**. Die Kamee mit Hl.Georg im Schloß zu Windsor. – Jn:

Kunsthistorisches Studien. Festschrift von Friedrich Gerke. Baden-Baden, 1962, Abb. 6.

[10] Ibidem, fig.5.

[11] **А.В.Банк.** Прикладное искуcсство Византии IX-XII вв. Москва, 1978, с.68-69, рис.56; **C.Mango**. La croix dite de Michel Cérulaire et la croix de St. Michel de Sykéôn. – CA, 36/1988, p.41, fig.1.

[12] **E. Kovács, Z.Lovag.** The Hungarian Crown and Other Regalia. Budapest, 1980, p.23.

[13] **Г.Атанасов**. Ранносредновековен енколпион със св.Георги воин и свети Тодор Стратилат от Апиария. – ИНИМ, X/1994, с.67-73, фиг.1, 2.

[14] Енколпионът бе докладван от Л.Дончева-Петкова на IV национална конференция "Приноси към българската археология" – София, 1995 година.

[15] **A.Grabar**. Martyrium. Recherches sur le culte, les reliques et l'art chrétien antique, 1. Paris, 1946, p.175-176.

[16] **В.И., В.Н.Ханенко**. Древности русские, I. Киев, 1899, с.18-19, табл.VI,III; Исскуство Византии в собраниях СССР, 2. Москва, 1977, с.82, 123, № 543, 636; **А.В.Банк**. Цит.съч., с.136, фиг.120; **S.Amiranaschvili.** Kunstschatze Georgiens. Prague, 1971, S.68-69; **M.Ross.** Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, II. Washington, 1965, p.77-78, pl.LVI-105.

[17] **Г.Атанасов**. Ранносредновековни амулети от Дръстър. – ИНМВ, 24/1988, с.79-80; Същият. Християнски паметници от ранносредновековната крепост до с.Руйно, Дуловско. – Сборник Добруджа, 8/1991, с.35; **Г.Атанасов, В.Йотов**. Кръстове-енколпиони и медалиони от ранносредновековната крепост до с.Цар Асен, Силистренско. – Сборник Добруджа, 6/1989, с.81-88.

[18] **Ив.Божилов**. Анонимът на Хазе. България и Византия на Долния Дунав в края на X в. София, 1979, с.120; **Г.Атанасов**. Етнодемографски промени в Добруджа (X-XVI в.). – ИПр, 2/1991, с.77-80.

[19] **Г.Атанасов**. Ранносредновековни оловни иконки със св.Георги-воин от Южна Добруджа. – Археология, 3/1992, с.35, бел.1 и 2.

[20] **Ив.Божилов**. Цит.съч., с.120; **В.Тъпкова-Заимова**. Долни Дунав – гранична зона на византийския запад. Към историята на северните и североизточните български земи в края на X-XII в. София, 1976, с.71 сл.; **P.Diaconu**. Les petchénègues au Bas-Danube. Bucarest, 1970, p.44-54.

[21] **Г.Атанасов**. Етнодемографски..., с.77-80; **Същият**. Поглед към добруджанския дунавски бряг от XI до XV в. – ИПр, 8-9/1992, с.14-20.

[22] **Д.Янков**. Средновековни модели матрици от Стара Загора. – В: Приноси към българската археология, I. София, 1992, с.228, фиг.2.

[23] **N.Ovčarov**. Sur l'iconographie de St. Georges aux XI^{e}-XII^{e} siècles. – Byzantinoslavica, LII/1991, p.126-127, fig.4.

[24] **G. et. M. Sotiriou.** Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1958, p.239, fig. 52.

[25] **Л.Хускивидзе**. Византийский кресть из Мацхвариш. – Зограф, 15/1984, с.24, табл.I.

[26] Jewellery at Metalwork in the Museum of Georgia. Leningrad, 1986, N 158; Средневековые перегородчатые эмайли из собрания Грузинского музея искусств. Тбилиси, 1984, с.88.

[27] Средневековые перегородчатые..., с.54, фиг.58.

[28] **Пак там**, с.88, фиг.122-130.

[29] **Г.М.Бочаров**. Художественный металл Древней Руси X-XIII вв.Москва, 1984, с.125.

[30] **Т.В.Николаева**. Древнерусская мелкая пластика из камня XI-XV вв. Москва, 1983, табл.30-6, 58-1, 16-8.

[31] **В.Н.Лазарев**. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия война в византийском и древнерусском искусстве.- ВВр, VI/1953, с.186-188, рис.1.

[32] **I.Kalavrezou-Maxeiner**. Byzantine Icons in Steatite. Wien, 1985, pl.48-93.

[33] **В.П.Даркевич**. Цит.съч., с.284-285, рис.403.

[34] **Т.В.Николаева**. Цит. съч., табл.9-3.

[35] Treasure of Christian Art in Bulgaria. Sofia, 2001, p.152, № 46; **I.Kalavrezou-Maxeiner**. Op.cit., p.181-184, pl.50-102.

[36] **Ibidem**, p.213, pl.67-140.

[37] **А.В.Банк**. Цит.съч., с.102.

[38] **К.Тотев**. Стеатитови иконки на свети Георги от средновековна България. – В: Сборник в чест на 70-годишнината на акад. Д. Ангелов. София, 1994, с.234.

[39] **G.Sotiriou**. La sculpture sur bois dans l'art byzantin – In: Melanges Charles Diehl, II. Paris,1930, p.175-185; **Н.Мавродинов**. Проучвания върху старобългарското изкуство, 3: Една македонска скулптурна школа през XIII в. – ГНМ, VI/1936, с.357-358; **A.Grabar**. Sculptures byzantines du Moyen âge XI-XIV s., II. Paris, 1976, p.156-157;

[40] **A.Grabar**. Sculptures..., p.138, 336, pl.CIX-140.

[41] **M.Hendy**. Coinage and Money in the Byzantine Empire (1081-1261). Washington, 1969, pl.17-13, 14; 18-3,4.

[42] **F.Dumas**. Monnayage et monnayeurs. – In: Artistes, artisans et production artistique au Moyen âge. Paris, 1986, p.489-490.

[43] **M.Hendy**. Op.cit., pl.19-3; 23-9, 10; 34-4, 5; **S.Bendall, P.Donald**. The Billon Trachea of Micael VIII Paleologos (1258-1282). London, 1969, p.7, 12, No 11, 17.

[44] **В.Герасимова-Томова**. Печатът на българския велможа Рафаил. – Археология, 1/1984, с.43-46, обр.1.

[45] **Н.П.Кондаков**. Памятники христианского искусства на Афоне. Санкт Петербург, 1902, с.3 сл.

[46] **М.А.Орлова**. Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Москва, 1990, с.92-94; **Ц.Грозданов, Д.Ђорнаков**. Историјски портрети у Полошком. – Зограф, 14/1983, с.90, сл.7.

СЕДМА ГЛАВА

СВЕТИ ГЕОРГИ ВОИН-ПЕШАК И ЗМЕЕБОРЕЦ

Темата за змееборството занимава вече няколко поколения специалисти в областта на средновековната литература и християнското изкуство[1]. И въпреки това въпросителните не само не са отпаднали, но продължават да се умножават. Така например прототипите на змееборството (драконоборството) се търсят в най-различни посоки, като често погледите са насочени към източните божества Митра, Персей, Хор, Талмуз и пр.[2] Действително сблъсъкът между доброто и злото е вечна тема, занимавала човечеството от дълбока древност, но трудно можем да си представим трансплантирането или контаминацията на един откровено езически образ с личността на свети Георги. Да не забравяме с какво внимание официалната църква следи посветените му литературни творби още от V, та до X век. В този смисъл пълното заимстване на подобен изцяло паганистичен сюжет е малко вероятно. Най-после, до момента не е регистриран нито един писмен паметник преди XI – XII век, в който да се загатва за битка между св.Георги и змея (дракона). Затова съвсем естествено се поставя въпросът за съдържанието и времето, в което се появява и разпространява тази тема. Липсват наистина ранни литературни творби, но цяла серия стенописи и релефи, датирани преди XI век, от Египет, Близкия Изток, Кападокия, Задкавказието, Крим и Македония представят св.Георги като змееборец или поразяващ Диоклециан. Сцената е разгърната по твърде различен начин в сравнение със сюжета на "Чудото с царската дъщеря". Най-ранните ръкописи, съдържащи този разказ, са от XI – XII век[3]. Според първите текстове при сблъсъка със звяра до езерото св.Георги прави кръстен знак и изрича молитвата "Господи, Боже мой, да бъде повален змеят в подчинение на вярата и заради тези безверни хора". След молитвата по божия повеля звярът пада повален и омаломощен, което дава възможност на царкинята да го завърже и заведе на градския площад. Тук вече без каквато и да било съпротива змеят се оставя да бъде посечен от меча на светеца. Както се вижда, в в записания вариант на легендата не става дума за бурното и напрегнато до краен предел единоборство между св.Георги и звяра, предадено с такъв драматизъм върху десетки изобразителни творби. Затова естествено възниква пробемът за прототипите и идейните внушения.

В този смисъл любопитно звучи тезата на Й.Мисливец, че сцената с Георги и царската дъщеря, водеща змея към града, има литературна канава, формирана през XI – XII век, докато сцената на драконоборството, където светецът промушва с копие звяра, има повече идейно-символичен заряд и по-ранна дата[4]. Й.Ауфхаузер дори е склонен да коментира възможността разглеждания сюжет да е художествено превъплъщение на някои устно разпространявани народни творби между VIII и XI век[5]. Неговият съвременник и тънък познавач на средновековното изкуство Я.Смирнов също допуска, че змееборството на св.Георги може да има началото си не по-рано от IX век[6]. Много по-далеч отива А. Ристенко, който предполага християнски текстове на чудото с царската дъщеря и дракона преди IX век[7]. Идеята, че сцената с драконоборството може да е толкова древна, не е за подценяване, но свързването ѝ точно с легендата за царската дъщеря на един ранен етап няма сериозни основания.

През последните десетилетия в науката обаче се наложи тезата на В.Лазарев, М.Алпатов и Й.Мисливец, че най-ранните художествени творби със св.Георги воин и драконоборец не са по-ранни от втората половина на IX и началото на X век[8]. Ако следваме прагматично хронологията на доскоро известните превъплъщения на разглежданата тема в изобразителното изкуство, това действително изглеждаше така.

Автори от по-възрастното поколение като Клермон-Кано, Форер, Вулф, Гайе, Еберс, Стшиговски и др. пледираха за ранни художествени и литературни прототипи от V – VII век, но не посочиха нито едно убедително изображение със съпътстващ надпис и безспорно ранна датировка[9]. Откритите наскоро икони от V – VI век във Виничко кале, представящи св.Георги, св.Тодор и св.Христофор като воини-змееборци (обр.148, 176, 178), обаче са своеобразна реабилитация на тези изследователи, които интуитивно долавяха, че въпросният сюжет има ранен произход. Колко ранен обаче? Находките от Македония сочат един сигурен terminus post quem към края на V – VI век, но действително ли те са първите паметници с драконоборската иконография? Едва ли! Майсторите от Виница определено заимстват технологията от ателиетата в Египет и Тунис[10], изработващи керамични иконки още през V век. А сред екземплярите от Северна Африка често се среща сцената "воин-конник пронизва змей" (обр.170, 171)[11].

Поради това след откритието във Виница вече не бива да бъдем толкова критични и макар и хипотетично следва да приемем, че някои от безимениите светци-змееборци от V – VIII век могат да се идентифицират със св.Георги. Това с особена сила важи за коптската тъкан от Ахмим, датирана към края на IV – V век, където воин-пешак гази и поразява змей (обр.147)[12]. Вече обърнах вниманието на иконографската прилика с кападокийския светец върху македонските плочки и други негови портрети от VI – VII век. Действително голобрадото младежко лице и фризираната на букли коса наумяват много ранните му изображения от Бауит и Синай (обр.40,8). Най-сетне очевидна е близостта в композицията на сцената върху виничките плочки и коптската тъкан. И в двата случая светецът е облечен в хитон и хламида, в едната си ръка държи кръст, а под краката си гази змия, към която е насочил копие. Ако върху плата от Ахмим наистина е представен св.Георги, то изглежда че змееборската иконография

възниква още към V век, когато са изградени първите посветени на него светилища из Близкия изток. По този фундаментален въпрос обаче все още не мога да се произнеса с необходимата категоричност, защото в коптския паметник така или иначе липсва съпътстващ надпис.

И все пак находките от Виница не са изолирано явление, понеже върху леярска форма от Смирна (сега Измир в Мала Азия), съхранявана понастоящем в Британския музей, св.Георги е гравиран като воин-пешак, газещ под нозете си змей[13]. Идентификацията с кападокийския светец отново е безспорна благодарение изписаното име на светеца на гръцки език. Датировката VI – VII век обаче е само по стилови белези (формата е попаднала в Британския музей чрез частен колекционер), поради което сянката на съмнението продължава да тегне върху нейната прецизност.

Същата иконография е регистрирана върху още един близкоизточен паметник, отнасян с голяма вероятност към VI – VIII век. Става реч за графитна рисунка от Абдех, на която кападокийският светец е в поза и носи въоръжение твърде близки до тези от македонските иконки и формата от Смирна (обр.146)[14]. В едната си ръка той държи щит, а върхът на копието му отново е насочен към главата на гърчеща се под нозете му змия.

Съвсем естествено възниква въпросът за идейните източници на тази иконография. Очевидно предположенията за пряко заимстване на езически мотиви е пресилено. Предвид наситената с религиозен мистицизъм духовна среда на Близкия изток през IV – VI век, изглежда че сюжетът св.Георги воин и драконоборец е формиран под силното въздействие на библейските текстове, за което най-ревностно настоява още Ив.Гошев[15].

Нека да се вгледаме на първо време в семантиката на дракона, змея и змията и християнската символика и християнската иконография. За разлика от общо взето положителното значение, което змията (змеят) има в езическите гръко-римски, елинистични и източни култове, за християните змеят (змията) еднозначно олицетворява тъмните сатанински сили[16]. На първо време тази идея многократно е прокарвана на най-авторитетно ниво в старозаветните и новозаветните библейски текстове. Естествено, християнските творци от първите векове до ново време не само че не могат да пренебрегнат светото писание, а са обзети изцяло от прокарваните в него внушения. А още в началото на Стария завет (Битие: 3, 18) змията (алегория на Сатаната), се явява зла сила, довела човечеството до първородния грях. Оттук започва епичната борба между добрите начала, направлявани от Бога, и лошите сатанински страсти, идентифицирани предимно със старата змия, дракона и многоглавия змей, за който в книгата на Исай (27, 1) се твърди, че ще бъде убит от самия Господ Бог. Пак там се внушава, че ще се появи Исус и ще строши главата на змията.

Още по-определено тази тема присъства в новозаветната книжнина, където Христос, ангелите и светиите воюват със Сатаната, превъплътен в страшни зверове и демони. Най-картинно битката между доброто и злото е илюстрирана в 12 и 13 глави на Апокалипсиса. След появата на Месията Сатаната дявол хвърля срещу него червения многоглав змей (алегория на Рим). Бог защитава своето чедо чрез небесното воинство, предвождано от архангел Михаил: "И стана война на небето: Михаил и ангелите му воюваха със змея... И биде свален големият змей, древната змия, наричан дявол и сатана" (Апокалипсис: 12, 7 – 10). Борбата обаче продължава на земята, където змеят, древната змия, дава силата и яростта си на страшно животно с тяло на леопард, глава на лъв и лапи на мечка. То продължава да преследва християните и води битки със светците, които понасят временни поражения, но все пак с божията помощ в края на краищата апокалиптичното чудовище е поразено (Апокалипсис, 13 – 15).

Художествените превъплъщения на този сюжет изглежда стават популярни още след триумфа на християнството, защото самият Константин Велики пожелава да бъде изобразен като драконоборец[17]. От текста на Евсевий Кесарийски се долавя, че драконът е самият коварен змей, за когото пишат пророците и който е олицетворение на тираните, безбожниците и накрая на самия Сатана, срещу който още Господ Бог е вдигнал велики и страшни оръжия. Не е ясно като пешак или като конник Константин Велики поразява дракона, но няколко изображения от V – VI век подсказват композицията на сцената, изваяна пред императорския дворец в Константинопол. На мозайка в архиепископската катедрала в Равена Христос е представен под триумфална арка в цял ръст с императорски воински одежди – лорика с дълъг брониран набедреник, високи войнишки сандали и хламида с фибула. На дясното си рамо носи кръста, а в лявата ръка държи разтворено евангелие, където се чете стих 6, гл.14 от Евангелието на Йоана EGO SVM VIA VERITAS ET VITA ("Аз съм пътя, истината и живота"). Под краката си Синът Божи терзае змия и лъв (обр.166)[18]. В ранносредновековното изкуство много рядко можем да видим Христос голобрад с подобна прическа (точно както св.Константин Велики!) и императорски воински одежди, което прави равенската мозайка уникален паметник. От една страна, по този начин се акцентува върху триумфа над тъмните сатанински сили, а от друга, чертите на лицето и костюмът водят до преки асоциации с изображението на Константин Велики, описано от Евсевий.

Изобщо триумфиращият образ на Христос над змията е тиражиран масово в раннохристиянското изкуство между V и VI век, за което свидетелстват цяла серия ранновизантийски глинени лампи от източните и северноафриканските провинции (обр.145)[19], релеф над входната арка на баптистерия в Равена[20] от VI век, църковни релефи от VI век в Сирия и Египет[21] и пр. Така сюжетът набира популярност в изобразителното изкуство и на първо място рефлектира върху императорската иконография. В тази последователност никак не е случайна приликата в позата, облеклото и кръста в ръката на Константин Велики от Мерсинския медалион[22] и портрета на Христос върху паметниците от Равена.

Явно тенденцията за сливане на Христовата и императорската иконография се проявява още след Миланския едикт[23]. Идеята, че императорът е божи наместник на Земята, а Исус – Цар на царете, аргументира подобен подход. Що се отнася пък до съвпадението със змееборската сцена, то причините са ясни на фона на цитираните по-горе библейски текстове и описанието на Евсевий Кесарийски. Значи както Бог воюва със сатаната и неговите изчадия, така и императорите християни водят битки и триумфират над земните им превъплъщения – езичниците, варварите и еретиците, олицетворявани отново от змея[24]. Още върху монети, сечени от Константин Велики, е възпроизведен алегоричен вариант на неговото изображение пред императорския дворец. Представен е змей, очевидно алюзия на Максенций, Лициний и езичниците, пронизан от императорския лабариум (обр.128)[25]. От църковната история се знае, че преди решаващата битка с Максенций на 28 октомври 312 година Константин видял кръстното знамение, повярвал в Христос, поставил кръстния знак на своя лабариум и извоювал забележителна победа. Тъкмо с лабариума е поразен драконът в сцената, реализирана пред двореца в Константинопол.

Така тази тема придобива голяма популярност и се тиражира масово върху нумизматични паметници от следовниците на Константин Велики и по-специално Валентиан III (421), Маркиан (450-457), Петроний Максим (455) и др. (обр.129, 130)[26]. За разлика от алегоричните внушения по монетите на Константин Велики тук действието е разгърнато напълно. Императорът в цял ръст и пълно воинско облекло гази с краката си гърчещ се змей. В дясната си ръка държи насочено към главата му копие с кръст, а в лявата – Виктория. Не може да се твърди със сигурност, че този упорито повтарящ се през IV – V век сюжет е зает от композицията, издигната пред Големия дворец. Но ако владетелят не е бил представен като конник, то най-вероятно е имал вид близък до мозайката от Равена и монетите от V век. По-важното е да се отбележи, че през IV – V век змееборските портрети на Христос или императорите с воински одежди и като пешаци имат трайно място в официалното изобразително изкуство. Те даже придобиват голямо емоционално въздействие над широки кръгове вярващи по тогавашния християнски свят посредством тиражирането им върху по-непретенциозни предмети като глинените лампи. Да не говорим за монетите, които попадат в най-отдалечените кътчета на Византия, и може би повече от всички останали паметници съдействат за популяризирането на змееборската тема. А тъкмо през V – VI век темата за борбата със сатанинските сили, с техните земни носители – варварите, езичниците и еретиците, идентифицирани именно със змея, е най-актуална в битието на християнската империя. На моменти тя е толкова изострена и решаваща, че за каузата постепенно започват да се привличат всички духовни, земни и божествени сили. На първо място редом с Христос като драконоборец се изобразяват архангелите и по-специално Михаил. Видя се по-горе, че идеята е заета направо от Апокалипсиса, защото при битката със сатанинския звяр ангелите са предвождани от архангел Михаил, напътстван от Господ Бог.

Най-ранното художествено превъплъщение на тази сцена е върху сребърна плочка (егзагия) от VI век, съхранявана в Британския музей[27]. Във воинска униформа и цял ръст (точно като Христос върху равенските паметници) са гравирани архангелите Михаил и Гавраил, като под нозете на първия е показан апокалиптичния звяр с глава на лъв, тяло на леопард и лапи на мечка. Кога обаче в тази апокалиптична битка със сатанинските сили се включват воините светци и по-специално св.Георги? Налага се мнението, че подобна идея е реализирана едва към X век, когато Георги и други воини светци са причислени към "лейбгвардейската" почетна стража около Богородица и Христос, предвождана от архангел Михаил[28].

Синайската икона от VI век (обр.8) обаче дава основание да се мисли, че обвързването на св.Георги с ангелското воинство става много по-рано. Св.Георги и св. Тодор в патрициански одежди, а не във воинска униформа са изобразени на почетна стража от двете страни на Богородица, а зад тях – два ангела, също в цивилно облекло. Несъмнено разглежданата иконография е формирана и под косвеното въздействие на разказаното в дванадесетата глава на Апокалипсиса за победната битка на арх.Михаил и цялото небесно воинство със сатанинския змей, в защита на Богородица и новородения Христос.

Следователно, пътят към воинската змееборска иконография на св. Георги, св.Тодор и други воини-светци е идеологически обоснован и широко отворен още през VI век. И действително, вече посочих достатъчно художествени творби, съвременни на синайската икона, където св.Георги е представен като воин-пешак и змееборец. Не е изключено тази тема също да е извлечена от Апокалипсиса, където са корените на змееборските иконографии както на Христос, така и на архангел Михаил. И както коментираният сюжет се трансплантира от Христос и става същност на земния му наместник – ромейския император, така и змееборството се пренася от небесния архистратиг Михаил върху земните му сподвижници – светците-воини. Впрочем през V – VII век като воини-драконоборци (демоноборци) освен св.Георги се изобразяват св.Филотей, св.Христофор, св.Тодор, св.Сисиний и др. (обр.91, 148, 176, 178, 193 и 194)[29]. Явно няколко столетия преди възникването на чудото с царската дъщеря кападокийският светец идейно и художествено е обвързан със змееборската тема.

Засега не знаем обаче дали подобно на чудото със св.Тодор, убил евхаитския дракон (VII век)[30], има записана ранна легенда със сходен сюжет и за св.Георги. До момента такава не е регистрирана, въпреки задълбочените търсения в продължение на цяло столетие. Специално по този повод нека се взрем по-внимателно в изображенията на св.Георги от Виница и Ахмим и ги съпоставим с текстове от Апокалипсиса. Отново в гл.13, след като сатанинският змей е низвергнат от небето, е казано:

10. "... сега настана спасението и силата
и царството на нашия Бог и властта на
Неговия Христос, понеже е свален кле-
ветникът на братята ми, който ги клевeтеше
пред нашия Бог и денем, и нощем.
11. *Те го победиха* с кръвта на Агнеца
и със словото на своето свидетелство
и не милееха душата си дори до смърт."

От контекста се долавя, че змеят е победен със свидетелството на мъчениците, защото на гръцки μάρτυσ означава тъкмо "свидетел" и по-късно развива значението "мъченик".

Същата тема продължава и по-долу, където вече на Земята сатанинският звяр продължава битката със светиите. Ангел небесен предупреждава, че който се поклони на чудовището, ще получи белег и ще бъде изправен пред Страшния съд: "... няма да имат покой ни денем, ни нощем ония, които се покланят на звяра и на образа му и които получават белега на името му. *Тук е търпението на светиите* (курсив мой, Г.А.); тук са тия, които пазят заповедите Божии и вярата в Исуса" (Апокалипсис, 14, 11-12). Победоносно завършва епичната битка със сатанинския звяр и на Земята. Сред триумфиращите победители около божия престол са и мъчениците: "... видях и душите на обезглавените заради свидетелството Исусово и заради словото Божия, и ония, които не се поклониха на звяра, нито на образа му и не приеха белега на челото си и на ръката си. Те оживяха и царуваха с Христа през хилядата години" (Апокалипсис: 20, 4).

На фона на тези текстове вече става обяснимо защо в портретите от Виница и Ахмим в едната ръка на св.Георги има мъченически кръст, а в другата – копие, с което пронизва терзания под краката му змей. Това може да значи, че с ревнива вяра и мъченическа смърт светецът постига безкръвна победа над сатаната, идентифициран със змея. В този смисъл е допустимо изобщо да не е съществувало древно писано чудо за битка на св.Георги с някакъв дракон, а изобразяваната сцена между V и X век да е просто само една алегория в изказания по-горе смисъл. Вече посочих, а по-нататък ще приведа и други примери със светци мъченици (Христофор, Фиабамон, Димитър, Пантелеймон), в чиито жития няма и намек за драконоборски подвизи,но при все това средновековните художници ги включват в такава иконографска схема. Същевременно сходни ранни алегорични фигури започват да се тиражират на по-посредствено (профанно) ниво без мнозинството християни да са в състояние да схванат дълбоко заложената и твърде мистичната семантика на сцената. Драматичното единоборство естествено не може да не плени и разпали фантазията на зрителите. Затова никак не е изключено под нейно въздействие самобитни народни творци да фабрикуват легендарни измислици.

В този смисъл идеята на А.Кирпичников, че чудото на св.Георги с дракона е формирано не на базата на литературни творби, а въз основа на ранни изображения, не е лишена напълно от съдържание[31]. Дори и да е имало подобна легенда, тя вероятно дълго време оставала единствено в периметъра на устното народно творчество. Иначе при внимателния надзор, осъществяван от ортодоксалната църква върху литературните творби, посветени на св.Георги през V – IX век, подобно чудо нямаше да бъде пропуснато и оставено незаклеймено. Прочее, ако пропуснем случката с царската дъщеря, и сред по-късните чудеса изобщо няма записана версия, където св.Георги води напрегната битка, в хода на която пронизва с копието си змей. Затова оставам с впечатлението, че змееборската сцена е една изцяло изобразителна традиция, която дълго е нямала съзнателно записана и широко разпространена литературна канава.

Както сюжетът св.Георги воин-пешак, така и сходната иконография св.Георги воин-пешак и змееборец няма

проявления в чисто византийска среда между VIII и X век. Няколкократно коментирах причината за това явление, съзирана основно в иконоборската истерия. Нека обаче още веднъж да хвърлим поглед към периферните зони на империята, попадащи извън обсега на иконоборското законодателство. Отново в Египет (по-точно в Нубия, в катедралата във Фарас) има едно сравнително запазено стенописно пано от VIII век, на което св.Георги е представен като воин-пешак и змееборец в цял ръст (обр.143)[32]. Облечен е в туника до колената, над която носи ризница с дълъг набедреник от едри правоъгълни плочки. Наметнат е с обичайната червена хламида, закопчана на дясното рамо, а талията е препасана с колан. Главата му е обрамчена с нимб, около който се долавя надпис ОАГІОС Г (?). Долната част на лицето е заличена, но са останали бухналата черна коса и особено очите – големи и широко отворени по източен маниер. В лявата ръка светецът държи при нозете кръгъл щит с орнаменти, наподобяващи Горгона и стилизирани цветове, а в дясната – копие, насочено към едрата глава на гърчещ се под краката му змей. Персонифицирането е спорно (поради заличената долна половина на лицето и раменете), ето защо някои припознават св.Теодор, но надделяват авторите, които смятат, че е представен св.Георги[33]. М.Расар-Деберг пък не е уверен, че фреската е от VIII век и предлага една разтеглена датировка – най-общо преди XII век.

Известни стилови особености на изображенията на светеца и змея, както и детайли от облеклото и въоръжението обаче дават възможност за някои по-прецизни наблюдения. Така например тежкият и дълъг брониран набедреник не е характерен за средновековните воински портрети, но има много близък аналог в равенската мозайка от V век (обр.166). Вече обърнах внимание, че там Христос също е показан като воин, газещ змей. Змията от Фарас има много специфична едра глава с големи очи и наумява кобра (очиларка). Очевидна е пълната прилика със змията, газена от св.Георги върху плочката от Виница, датирана сравнително точно към началото на VI век. Общо взето такава форма на тялото и главата има влечугото на графита от Абдех, отнесен към VII – VIII век. Той обаче се явява най-късен паралел, защото след VII век липсват подобни иконографски специфики при пресъздаването на звяра в средновизантийското и късновизантийското изкуство, където иначе св.Георги често е представен като пешак и конник-змееборец. Щитът, коланът и хламидата отново не са в разрез с изображенията на воини-светци от Египет (включително и св.Георги – вж. обр.65), датирани VI – VIII век. Всичко това ме навежда на мисълта, че фреската от Фарас с по-голямо основание може да бъде отнесена към ранните художествени прояви на иконографията "св.Георги воин и драконоборец", защото има своите реални основания сред паметници от VI – VIII век. Така още повече се затвърждава идеята, че **Египет действително може да се нарече обетована земя за иконографиите на кападокийския светец, спомогнала за съхраняването на ред предиконоборски сюжети**.

Другото основно хранилище на реликвени изображения през VIII – IX век е Западна Европа, защото римокатолическата църква остава вярна на иконопочитането. Тук змееборската тема има продължителна традиция, понеже между IX и XIV век много често е възпроизвеждана сцената, при която Христос (диптихи от кост от VIII – началото на IX век)[34] или архангел Михаил (каролингски релеф от кост от началото на IX век – обр.164 и каменен релеф над Порта Апия в Рим от XII век)[35] газят под нозете си сатанински зверове (змия, дракон, змей).

Почти едновременно с каролингските релефи от кост в началото на IX век се датира изграждането на т.нар. арка на Айнхард[36]. Напоследък тя се свързва с управлението на Людовик Благочестиви (830 – 840), но за вида ѝ съдим само от подробната гравюра, съхранявана в Парижката национална библиотека. В предходната глава обърнах внимание, че във фигурите на воините-пешаци върху левия стълб на арката учените припознават св.Георги и св.Тодор[37]. Кападокийският светец е в обичайното за римски офицер, но неупотребявано от Каролингите пълно бойно въоръжение и снаряжение (обр.142). Неслучайно дълго време се е вярвало, че този монумент е дело на римския строителен гений. Тялото на светеца е красиво, хармонично и силно, сякаш скулпторът е следвал стриктно античните образци. Характерната прическа, закръгленото младежко лице, нимбът и гърчещият се под краката змей несъмнено издават, че авторът е имал предвид св.Георги. Като цяло композицията е балансирана и завършена, което подсказва, че е взета наготово от ранновизантийски образци. От друга страна, въоръжението, облеклото и особено формата и украсата на щита наподобяват до известна степен фреската в катедралата във Фарас от VII – VIII век. Различията в стила на добре школуваните художници от двора на Людовик Благочестиви и коптските зографи обаче са очевидни и едва ли може да става реч за преки художествени контакти, въпреки близките датировки. Като изхождам основно от спецификите на облеклото, съм склонен да мисля, че египетският художник и каролингският скулптор са били под общото впечатление на някой по-ранен и достатъчно популярен раннохристиянски паметник от V – VI век. Затова не изключвам възможността св. Георги да е представен като воин-пешак и змееборец в някои от известните светилища като мартирия в Лида или храма в Шакка, откъдето по-убедително може да въздейства върху творците и обикновените вярващи. Неслучайно коптският и западният художник възпроизвеждат по сходен начин иконографската схема и ред детайли от облеклото и въоръжението на кападокийския светец, като всеки от тях използва изразните средства на своя културен кръг.

Впрочем иконографска близост се долавя и между останалите изображения със змееборския сюжет, въпреки че са открити в различни региони и имат сравнително разтеглена хронология. Това подкрепя предположението, че между края на V и началото на IX век творците са повлияни от една иконография, един прототип (?) и една идеологическа концепция, но се разграничават по своите изразни средства, художествен стил и технически умения. От друга страна, изброените паметници донякъде аргументират идеята, че през ранното средновековие разглежданата иконография и вложената семантика в сцената св.Георги воин-пешак и змееборец прониква и се налага в целия християнски свят. Тъкмо затова отсъствието ѝ върху средно- и късновизантийски паметници (X – XV век) бе странно и необяснимо. Още повече, че разпространението ѝ в Египет и Западна Европа продължава, както свидетелстват стенописи от XII век в Бауит и френската катедрала "Сен Жак де Гюерет"[38].

И най-сетне в самата Византия змееборската тема въобще има ярки художествени прояви след X век. Така например върху мозаичните пана със Страшния съд от XI – XII век (Дафни, "Св.Марко" във Венеция)[39] и подобно на раннохристиянските образци от V – VI век Христос е представен като пешак с кръст на рамото, а под краката му се гърчи демон.

Още по-близо до иконографията на св.Георги пешак-змееборец стои изваяната с нисък релеф фигура на св.Гедеон върху релефна византийска икона от XII – XIII век[40]. Представен като воин, старозаветният съдия също гази и промушва дракон. От Светото писание става ясно, че змеят пак е алегория на сатанинските сили (богохулниците и поклонниците на Ваал), унищожени от Гедеон с божията помощ и съдействието на архангел Михаил (Съдии Израелеви, 6). По сходен начин в началото на XI век е изобразен в миниатюра от менеалогия на Василий II и св.Пантелеймон[41]. Макар и облечен като свещеник, той е въоръжен с копие и пронизва гърчещ се под нозете му змей.

Посочените паметници (някои достатъчно официални) са неопровержимо свидетелство, че темата за газенето и убиването на сатанинските зверове наведнъж се разработва в средновизантийското изкуство. Затова откриването на творби с образа на св.Георги с тази иконография бе въпрос само на време и шанс.

И наистина тази празнина напоследък бе запълнена със серия оловни иконки, открити в Добруджа[42]. Едната е от средновековния Дръстър (обр.149, 156), а останалите са от по-малките околни крепости Попина (обр.153), Скала (обр.151) и Средище (обр.150, 155). За прецизиране на датировката от най-голямо значение са екземплярите от Скала, намерени при редовни археологически разкопки. Укреплението е възникнало по средата на средновековния път Преслав – Плиска – Дръстър след началото на X век, а опожаряването и окончателното му напускане се свързват с печенежкото нашествие от 1036 година[43]. Най-общо тогава прекъсва животът и в другите две ранносредновековни крепости до Попина и Средище[44]. Така най-общо датировката на оловните иконки може да се прецизира между втората половина на X век и 1036 година. Върху лицевите страни на всички образци е представен св.Георги с ризница, брониран набедреник, хламида и нимб. С лявата ръка придържа при нозете голям кръгъл щит с подчертан умбон, а в дясната държи копие, забито в широко разтворената паст на гърчещ се под краката му еднорог змей. Винаги от двете страни на нимба с нов гръцки унициал е изписано ОА(ГНОС) ГЕ ОРГНОС. Върху двойно рамкираното правоъгълно поле на опаката страна е гравиран тристъпален голготски триумфален кръст. Върховете на раменете са разцъфнали във формата на три сферични пъпки. Изпод тристъпалния подножник се извиват противоположно два симетрични акантови листа със силно раздвижени ластари, които почти запълват долните междурамия на кръста. В горните междурамия с нов гръцки унициал са нанесени сиглите $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ $\overline{\text{NH}}$ (в лигатура) $\overline{\text{KA}}$ ("Исус Христос побеждава").

Иконките от Силистра, Попина и Средище имат еднакви размери, изображения и надписи. Съвпадат детайли от облеклото, елементи от въоръжението, начертанието на буквите, та дори извивките на ластарите и броят на псевдоперлите по периферията. Това предполага, че те са дело на едно ателие, а не е изключено да са лети в една и съща матрица. Не са намерени модел и калъпи за изработването им, поради което можем само да гадаем за местонахождението на ателието. Предпочитанията са за Дръстър, който е сред най-значителните балкански политически и религиозни центрове през X – XI век[45]. При това там има работилница за оловни култови предмети, както прочее загатват няколко модела и калъпи, енколпиони полуфабрикати, множество оловни слитъци и готова продукция – кръстове и медалиони[46]. Известно е още, че някои произведения на дребната пластика от Дръстър впечатляват дори константинополския патриарх през XII век[47]. Оловни култови предмети обаче са лети и в крепостите по пътя Дръстър – Плиска – Преслав. В Средище също са открити полуфабрикати за кръстове и медальони, а оттам произхожда и една от иконките. Най-сетне в крепостта до с.Цар Асен (разположена между Дръстър и Скала) редом с полуфабрикатите кръстове и медалиони се откри оловна плочка с гравиран змей, промушен от копие (обр.183)[48]. Като отчетем и наличието на пътуващи занаятчии през Средновековието[49], става ясно, че не може да се определи еднозначно ателието, работило иконките, но пък категорично може да се твърди, че има сериозни податки за съществуването на майстори на култовата оловна пластика в Южна Добруджа по онова време. При това гравьорите са били добри рисувачи и опитни майстори, за което свидетелстват качествените отливки и умелия и точен контур при пресъздаването на композициите върху двете лица на находките. Видими са и някои стилови специфики, насочващи към времето, когато са работени. Във фигурата на св.Георги се долавя една възвишеност и застинала тържественост, граничеща със спиритуализъм. Като добавим към това изваяния с тънки и издължени пропорции образ, се очертават някои характерни особености на византийското изкуство от времето на късния македонски стил, насочващи датировката към края на X – началото на XI век[50].

Същата дата има и иконката от Скала, но тя е дело на друго ателие, в което работи по-посредствен майстор. Иконографските схеми са еднакви, размерите – сходни, но надписите са изписани огледално, тялото е с нарушени пропорции, дрехите изглеждат като декорирани, пропусната е рамката около голготския кръст. Явно местен занаятчия се е опитал да копира иконка от типа на дръстърската, но са си казали думата неговите ограничени технически умения. По време на разкопките тук е намерен фрагмент от още една иконка с много по-грамотно изпълнени изображения. Не е изключено тя или друг екземпляр да е използван за модел. Трябва да се спомене, че в Скала се леят масово оловни култови предмети, както подсказват множеството оловни слитъци, стопилки и няколко медалиони полуфабрикати.

Трудно може да се добави нещо повече относно семантиката на изображенията. Подобно на раннохристиянските паметници от V – VIII век св.Георги е представен като победител над злите сатанински сили. Податки за прецизна датировка и доизясняване на смисъла на иконографията носи и изображението върху опаката страна на добруджанските иконки. Голготският кръст с разцъфнали краища и акантизирани палметни листа върху подножник е твърде популярен в християнското изкуство през Средновековието. Открива се върху множество ставротеки, печати, стенописи, миниатюри, иконки и пр.[51] Предполага се, че композиран по този начин, той символизира християнския триумф, всепобеждаващата християнска вяра, даваща дихание на всички живи същества[52]. Впрочем и сиглите $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ $\overline{\text{NH}}$ $\overline{\text{KA}}$ ("Исус Христос побеждава") потвърждават тази семантика и сочат една долна граница към началото на X век[53]. Докато през VI – VIII век палметните листа са относително къси и опростени, към X – XI век те се уголемяват, раздвижват и напълно акантизират[54]. Точно в такъв вид и сравнително често те допълват голготските триумфални кръстове върху ставротеки от края на X – XI век[55]. Това ме кара да предполагам, че именно някоя ставротека с мощи на св.Георги може да е първообразът на оловните иконки от Южна Добруджа.

Важното е, че лайтмотивът на композицията върху опаката страна на иконките е християнския триумф, подчертан с триумфалния голготски кръст и подсилен с победоносния възглас "Νηκά", който е на устата на воините при битка[56]. Затова свързването му с патрона на християнската войска е напълно естествено. В тази последователност изображенията върху двете страни на паметниците взаимно се допълват и имат съвсем определено съдържание – в името на християнството, с всепобеждаващата сила на кръста и решителната помощ на Христос св.Георги е победител над змея, тоест над езичници, варвари, номади и еретици. Прочее, според чудото кападокийският светец сразява дракона тъкмо чрез кръстен знак и молитва към Бога. Още при ранни изображения от V – VI век се видя, че кръстът е неотменимо допълнение към копието при змееборската сцена.

И все пак приликата между тези ранни паметници (иконките от Виница, тъканта от Ахмим) и оловните добруджански иконки може и да е само формална. Формална в конкретния смисъл, защото едните са от диоцеза на римската и коптската църква, а другите са от края на X век, имат унициални гръцки надписи и стилови белези, насочващи към византийския културен кръг и силно повлияното от него старобългарско изкуство. По тази причина е минимална възможността и преднамерен опитът да се търсят преки паралели сред западноевропейските и египетските паметници от V – VIII век. Най-после през тази епоха Добруджа е в политическите и културните граници на България и Византия, а на територията ѝ не са откривани паметници, които да гравитират към западното изкуство допреди XIII век. Именно поради това съм склонен да търся първоизточника на оригиналната иконография на св. Георги върху иконките от Силистра, Скала, Попина и Средище сред творбите на византийския културен кръг и техните старобългарски реплики от X – XI век. Твърди се обаче, че столичното византийско изкуство през X – XIII век се отнася резервирано към темата за змееборството. То приема св.Георги като воин-пешак и воин-конник, но избягва змея, защото го смята за апокрифен персонаж[57]. Ако действително е така (?), възниква въпросът откъде, кога и как се получава "иконографската компилация" св.Георги воин-пешак и змееборец.

Има достатъчно примери, че към края на IX – X век в източните провинции на Византия набира голяма популярност иконографията "св.Георги воин-конник и драконоборец". Не е изключено по същото време в същия регион да получава втора редакция и иконографията "св.Георги воин-пешак и змееборец". Видя се по-горе, че тя е разпространена през VI – VIII век и съхранена в периферните зони на империята по време на иконоборската истерия през VIII – IX век. Като се знае още как постиконоборското изкуство експроприира теми и сюжети, запазени на Запад и Изток, няма пречки и тази сцена да бъде художествено възродена. Възпроизведена върху някой достатъчно авторитетен паметник (примерно ставротека, както загатва композицията на добруджанските иконки), тя може да получи трайно място и в средновизантийското изкуство, както се тиражира върху романски и коптски паметници от това време. При интензивния културен обмен между българските земи и Византия през X – XI век няма пречки тя да се разпространи в Добруджа. Да не забравяме, че всички оловни иконки са намерени в крепости, където през 971 и особено след 1000 година са разквартирувани византийски гарнизони[58]. А по това време ромейската армия е хетерогенна, с войници от различни части на империята, но всички те тачат своя патрон св.Георги.

Основното възражение срещу подобен (на пръв поглед логичен) подход засега е липсата на други византийски паметници с иконографията св.Георги воин пешак и змееборец, които могат да се датират след VII – VIII век. Подобни не са регистрирани и в страните от византийския културен кръг. На този фон оловните иконки от Добруджа представляват местен феномен, което налага формулирането на втора версия. Тя предполага, че тук в края на X и началото на XI век си дават среща двата воински портрета на св.Георги – официалният, представящ го като воин-пешак, и т.нар. кападокийски, представящ го като конник и змееборец.

В региона наистина са открити паметници с двете воински иконографии. Както споменах в една от предните глави, пешакът е изобразен върху икони, енколпиони и множество оловни печати, а в следващата глава ще отбележа превъплъщаването на конника змееборец върху графити и медалиони (обр.180, 182). На подобен фон може да се предполага, че след средата на IX век, без прякото влияние на раннохристиянските, каролингските и коптските паметници в Добруджа възниква и се разпространява иконографията св.Георги воин-пешак и змееборец. За това могат да се посочат както конкретни, така и по-общи причини от политическо и религиозно естество. Например не е изключено пешакът-змееборец да е патрон на пехотата, а конникът-змееборец – на конницата.

Що се отнася до змеeборството, трябва да изходим и от местните добруджански реалности към втората половина на X и първата половина на XI век. Това столетие е сред най-драматичните в съдбата на българския североизток – непрестанни войни, силни еретически движения (богомилството) и периодични нашествия на варвари-езичници като руско-варяжките дружини на Светослав и печенежките пълчища. В този смисъл местното българско население и настанените тук през 971 и за дълго след 1000 година византийски гарнизони имат остра необходимост от закрилата на светец-воин който да победи езичниците и еретиците – тоест змеят. Така ситуиран хронологически и географски сюжетът св. Георги воин-пешак и змееборец придобива съвсем конкретно съдържание и точен адрес. И все пак засега изглежда, че става реч за местен феномен, за последна и кратка редакция на една

раннохристиянска иконография, която не намира очакваният широк прием в средно- и късновизантийското изкуство. Причината ще да е в пълната доминация на сцената св.Георги воин-конник и драконоборец, която изземa изцяло змееборската тема, по-силно подчертава триумфа, по-ефектна е за превъплъщаване и става емблематична за светеца между края на X и XV век.

БЕЛЕЖКИ КЪМ СЕДМА ГЛАВА

[1] **F.Cabrol, H.Leclerque**. Dragon. – DACL, IV. Paris, 1921, col.1537-1541; **K.Künstle.** Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg in Breisgau, 1926, S.108-110; **F.Cumont**. La plus ancienne légende de saint Georges. – RHR, 114/1936, p.5-51; **J.Aufhauser**. Das Drachenwunder des heilige Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung. Leipzig, 1911, S.5; **J.Myslivec**. Svatý Jiří ve východokřesťanském umění. – Byzantinoslavica, V/1933-1934, p.325 etc.; **J.Strzygowski**. Der koptische Reiterheilige und der hl. Georg. – Zeitschrift für ägyptische Sprache, XL/ 1902, S.49-60; **R.Merkelbach**. Drache. – RAC, IV, col.245-246; **Ив.Гошев**. Един средновековен барелеф от Созопол. Принос към иконографията на драконопобедителите конници Св.Георги и Св.Димитър във византийското изкуство. София, 1929, с.22 сл.

[2] **Ch.Clermont-Canneau**. Horus et St.Georges d'après un bas-relief inédit du Louvre. – Revue archéologique, 32/1876, p.372-399; **K.Künstle**. Ikonographie der Heiligen. Freiburg, 1926, col.265; **L.Réau**. Georges. – Iconograpghie de l'art chretien, III-2, 1958, p.252; **R.Forrer**. Römische und byzantinische Seidentextilien aus dem Gräberfelde. – In: Achmim-Panopolis. Strassburg, 1891 (Цит. по **Ив.Гошев.** Цит.съч., с.11); **Е.Тодоров**. Древнотракийското наследство в българския фолклор. Легендата за убиването на дракона от св.Георги. – В: Проблеми на българския фолклор. София, 1972, с.103-126. Аргументирана критика на подобни тези в: **А.Кирпичников**. Св.Георгий и Егор Храбрий. Санкт Петербург, 1879, с.89-108; **H.Delehaye**. Les légendes grecques des saintes militaires. Paris, 1909, p.45-76.

[3] **J.Aufhauser**. Op.cit., p.52, 180-188, 245 f.

[4] **J.Myslivec**. Op.cit., p.374.

[5] **J.Aufhauser**. Op.cit., p.237, 245.

[6] **Я.И.Смирнов**. Устюжские изваяния св.Георгия Московского Большого Успенского Собора. – ТИМАО, XXV/1916, с.145.

[7] **А.В.Рыстенко**. Легенда о св.Георгия и драконе в византийской и славянорусской литературе. Одесса, 1909, с.102, № 2, 191, 455-6.

[8] **J.Myslivec**. Op.cit., p.304-312; **В.Н.Лазарев**. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия – война в византийском и древнерусском искусстве. – ВВР, VI/1953, с.200; **М.В.Алпатов.** Образ Георгия-война в искусстве Византии и древней Руси. – ТОДЛ, XII/1956, с. 293.

[9] **Ch.Clermont-Canneau**. Op.cit., p.372-379; **R.Forrer**. Op.cit.; **O.Wulf.** Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, I.Berlin, 1909, S.183, 191; **Ив.Гошев**. Цит.съч., с.22 сл. Изследванията на Еберс, Гайе и Кауфман са ми недостъпни. За техните идеи, както и за становището на Стршиговски съдя от студията на последния за копските паметници със св.Георги, която получих с любезното съдействие на проф.Р.Пилингер от Виена. Вж: **J.Strzygovski.** Op.cit., p.53.

[10] **К.Балабанов**. Теракотни икони од Виница. Скопје, 1991, с.15-16; **E.Dimitrova.** The Relief Terracotta Plaques from Vinica. – Starinar, XLIII-XLIV/ 1992-1993, p.64-65, fig.12.

[11] **H.Leclercq.** Carreau. – DACL, II, 1925, col.2179-2187; VI, 1925, col.1957-1959; **J.Ferron, M.Pinard**. Plaques de terre cuite prefabriquées d'epoque byzantine découvertes a Cartage. – Cahiers de Byrsa, II/1953, p.97-110; **N.Duval, P.Février.** Le decor de monuments chrétiens d'Afrique (Algérie, Tunisie).- In: Actes de VIII CIAC. Barcelona, 1972, p.33-34.

[12] **R.Forrer**. Reallexikon der prähistorischen, klassischen und fruhchristlichen Alterthumer, VIII. Berlin, 1907, S.159, pl.46-3; DACL, III, col.3113.

[13] **O.Dalton**. Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the British Museum. London, 1901, p.112, No.557.

[14] **A.Janseen, R.Savignac, H.Vincent**. Abdeh. – In: Revue biblique, II/1905, p.78; **H.Leclercq**. Grafites.-In: DACL, VI, 1925, col.1497, fig.5373.

[15] **Ив.Гошев**. Цит.съч., с.24 сл.

[16] Виж бел. №1.

[17] **Eusebios**. Vita Constantini, I, III, p.3 (=Migne. Pgr, XX, col.1057).

[18] **F.Deichmann**. Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravena. 1958, Taf.217

[19] **H.Leclercq**. Lampe. – DACL, VII, 1927, col.,1172, fig.6672-6678; 1953, col.511-512, fig. 1390-1393; **V.Hügel**. Frühchristliche Kunst aus Rom. Essen, 1962, S.73, Nr.92.

[20] **K.Künstle**. Ikonographie der Heiligen..., col.244-245, Abb.3; **A.Grabar.** L'Empereur dans l'art byzantin. London, 1971, p.237-239, pl.XXVII-1.

[21] **A.Grabar**. Deux portails sculptés paléochretiens d'Egipte et d'Asie Mineure et les portals Romans. – CA, XX/1970, p.15-28

[22] **A.Grabar**. Un médiallon en or provenant de Mersine en Cilicie. – DOP, 6/ 1951, p.27-49, fig.8.

[23] **K.Böhner**. Rheinische Grabmaler der Merowingerzeit als Zeugnisse des frühen fränkischen Christentums. – In: Das erste Jahrtausend Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, II. Düsseldorf, 1964, S.670-671; **A.Grabar**. L'Empereur..., p.195.

[24] **A.Grabar**. L'Empereur..., p.43-45.

[25] RIC, VII. London, 1966, p.572, pl.18-19.

[26] **H.Cohen**. Deccription historique des monnaies frapées sous l'Emipre Romain. Paris, 1955, № 8, 18.

[27] **O.Dalton**. Op.cit., p.97, №.483.

[28] **В.Н.Лазарев**. Цит.съч., с.201.

[29] **E.Dimitrova**. Op.cit., p.63-64, fig.11, 12; **O.Dalton.** Op.cit., p.111, 175, №. 548; **Ch.Diehl**. Manuel d'art byzantin. Paris, 1910, p.67, fig.23.

[30] **H.Delahaye**. Les legendes grecques des saintes..., p.20; За няколко ранни портрета на св. Тодор от VI – VII век като пешак-змееборец вж.: **M.Ross.** Catalogue of Early Christian Objects in the Collection of Dumbarton Oaks, II. Washington, 1965, p.135-138, pl.XCVIII; **N. G.Zacos, A.Weglery**. Byzantine Lead Seas, I/2. Basel, 1972, p. 790-794, N 1282-1291, pl.101.

[31] **А.Кирпичников**. Св.Георгий и Егор Храбрий. Санкт Петербург, 1879, с.1-4.

[32] **S.Jakobielski.** Faras, III. Warszawa, 1972, p.67-72; **M.Martens**. Observation sur la compositions du visage dans les peintures de Faras (VIIIe-IXe siècles). – ET, VI/1972, p.209, 233-236.

[33] **K.Michalowski**. Faras. Die Wandbilder in den Sammlungen die Nationalmuseums zu Warschau. Warszawa-Dresden, 1974, S.124-128; **M.Rassart-Debergh**. La peinture copte avant le XIIe siècle.- In: Les peintures des couvents du dèsert d'Esna. Caire, p.221, 277, pl.XIV-d.

[34] **J.Hubert, J.Porche, W.Volbach.** L'Empire Carolingien. Paris, 1968, p.229; **V.Elbern**. Das erste Jahrtausend Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, I.Düsseldorf, 1962, Taf.209, 213.

[35] **J.Gardner**. An Introduction to the Iconography of the Medieval Italia City Gale. – DOP, 41/1987, p.199-208; **J.Hubert, J.Porche, W.Volbach**. Op.cit., p.223, fig.212.

[36] **B.Montesquiou-Fezensac.** L'arc triomphale d'Eginhardus. – CA, IV/1949, p.79-98, fig. 1; **A.Grabar**. Observation sur l'arc de triomphe de la croix dit arc d'Eginhard et sur d'autres bases de la croix. – CA, XXVII/1979, p.75.

[37] **B.Montesquiou-Fezensac**. L'arc d'Egenhard. – CA, VIII/ 1956, p.147 etc.; CA, IV/1949, p.94-95.

[38] **L.Brion-Guérry**. Fresques romane de France. Milan-Paris, 1959, p.46, pl.46.

[39] **В.Н.Лазарев**. История византийской живописи. Москва, 1986, с.93, 121.

[40] **R.Lange**. Die byzantinsche Reliefikone. Recklinghausen, 1963, S.93-94.

[41] **I.Ševčenco**. The Illuminators of the Menologium of Basil II. – DOP, XVI/ 1962, p.265.

[42] **Г.Атанасов**. Ранносредновековни оловни иконки със св.Георги-воин от Южна Добруджа. – Археология, 3/1992, с.36-44.

[43] **В.Йотов, Г.Атанасов**. Скала. Крепост от X – XI век до с. Кладенци, Тервелско. София, 1988, с.98-101; **P.Diaconu**. Les petchénègues au Bas-Danube. Bucarest, 1970, p.44-54; **Г.Атанасов**. Етнодемографски промени в Добруджа. – ИПр, 2/1991, с.79.

[44] **Г.Атанасов**. Поглед към добруджанския дунавски бряг от XI до XV век. – ИПр, 8-9/1992, с.18-19; Същият.Етнодемографски..., с.77, 79.

[45] **П.Мутафчиев**. Съдбините на средновековния Дръстър. – В: **П.Мутафчиев.** Избрани произведения, II.София, 1970, с.37 сл.

[46] **Г.Атанасов.** Ранносредновековни амулети от Дръстър. – ИНМВ, 24/ 1988, с.79-80; Същият. Средновековни кръстове – енколпиони от Силистра. – ИНМВ, 28/1992, с.247-248, обр.1.

[47] **Йоан Цеца**. Откъси. – В: ГИБИ, X. София, 1980, с.106.

[48] **Г.Атанасов**. Сребърен медалион с образите на пророк Даниил и свети Георги от ранносредновековната крепост до с.Цар Асен, Силистренско. – Археология, 3/1990, с.45, обр.3.

[49] **Г.Атанасов**. Ранносредновековни оловни..., с.38.

[50] **В.Н.Лазарев**. История..., с.71, 87; **Ch.Diehl**. Op.cit., p.295-297; **M.Restle.** Kappadokien. – In: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, III-23. Stuttgart, 1978, col.1089, 1096-1098.

[51] **А.В.Банк**. Прикладное искусство Византии IX-XII вв. Москва, 1978, с.31-33, рис.9, 11-13; **Т.Тотев**. Преславската керамична икона. София, 1988, с.34; **Г.Атанасов.** Ранносредновековна оловна иконка със св.Пантелеймон. – Археология, 2/1994, с.49-50, обр.1; Византийский Херсонес. Москва, 1991, с.82, N 81; **В.Лихачова**. Изкуството на Византия. София, 1977, с.13, 97; **I.Spatharakis.** The Portrait and the Date of Codex Par. Gr. 510. – CA, XXIII/ 1974, p. 98, fig.1; **V.Laurent**. Le corpus des sceaux de l'Empire Byzantin, II. Paris, 1981, Nr 52, 56, 249, 463, 770, 779, 888.

[52] **В.Лихачова**. Цит.съч., с.31-33, рис.9, 11-13.

[53] **A.Frolow**. $\overline{\text{I}}$C X$\overline{\text{C}}$, NI KA. – Byzantionoslavica, XVII/ 1956, p.98-113; **I.Spatharakis.** Op.cit., p.98-103.

---

[54] **G.Millet**. Les iconoclastes et la croix à propos d'une inscription de Cappadoce. – BCH, XXXIV/1910, p.104-106, fig.1-5.

[55] **А.В.Банк**. Цит.съч., с.31-33, рис.9, 11-13.

[56] **J.C.Cheynet**. Quelques remarques sur la culte de la croix en Asie Mineure au Xe siècle. – In: Histoire et culture chrétiènne. Paris, 1992, p.67-78.

[57] **В.Н.Лазарев**. Новый памятник..., с.206-207; **В.П.Даркевич**. Светское искусство Византии. Москва, 1975, с.147-149л

[58] **Ив.Божилов**. Анонимът на Хазе. България и Византия на Долния Дунав в края на X в. София, 1979, с.120 сл.; **Г.Атанасов**. Етнодемографски..., с.78-79.

ОСМА ГЛАВА

СВЕТИ ГЕОРГИ ВОИН-КОННИК И ЗМЕЕБОРЕЦ

Това е най-предпочитаната, емблематичната иконография на свети Георги, наложена тотално в средновековното изкуство след X – XI век. Действително през Зрялото и Късното Средновековие и до наше време кападокийският светец се възприема предимно като конник и змееборец, което оставя впечатлението, че сцената има древен произход. Затова донякъде е понятно увлечението на много учени от края на миналия и началото на нашия век да идентифицират мнозинството раннохристиянски светци-конници със св.Георги[1]. Едва след задълбочените изследвания на К.Крумбахер, Й.Ауфхаузер, И.Делайе, А.Кирпичников, Й.Стшиговски тази заблуда отчасти се разсея и нещата постепенно се поставиха на естествените им места[2].

Първо, без съмнение бе доказано, че в средновековната литература до XI – XII век няма записано чудо, в което св.Георги да убива дракон[3]. Даже в ранните версии на чудото с царската дъщеря светецът поразява чудовището не с оръжие, а с молитва и кръстен знак[4]. И докато за литературните историци бе пределно ясно, че чудото с дракона е късна редакция, то изкуствоведите бяха изправени пред ред въпросителни и много изкушения. Раннохристиянското изкуство на източните провинции и особено на Египет предлагаше галерия от десетки воини светци, понякога убиващи чудовища, демони, хора и прочие. В мнозинството от случаите липсваха съпътстващи надписи и това провокираше фантазията в най-различни посоки. Прагматично настроените изследователи обаче взеха връх и наложиха идеята, че като конник-змееборец св.Георги започва да се изобразява най-рано към края на IX – X век в източните провинции на Византия и Задкавказието[5]. Действително те успяха да посочат сигурно датирани паметници в кападокийските, арменските и грузинските църкви, където светецът се идентифицира убедително в тази иконография благодарение съпътстващи надписи[6]. В резултат на това обаче при коментиране на сцените със св.Георги останаха на заден план много изображения на неидентифицирани светци-конници, чиито имена не са изрично упоменати върху техните художествени портрети.

В предходните глави приведох достатъчно аргументи в подкрепа на твърдението, че като воин-пешак и пешак-змееборец св.Георги е представян още през V – VII век. А оттук до конната змееборска иконография трябва да се направи само една крачка. Кога е ли е била направена тя?

Още в древния Рим се налага обичаят след значителни победи пълководците да влизат в столицата на кон. Впрочем като продължение на една стара традиция и в християнското изкуство изображението на коня се асоциира с триумфа[7]. Затова тъкмо като конници тържестено дефилират още древните източни владетели (особено персийските царе), сасанидските сатрапи и римските императори както преди, така и след Константин Велики (304-337)[8]. Несъмнено тази практика се запазва и след окончателната победа на християнството, защото след победи тържествено влизат на кон в Константинопол императорите Теофил (821-842), Никифор II Фока (963-969), Йоан I Цимисхи (969-976), Василий II (976-1025) и др.[9] Даже някои от посочените триумфи се тиражират в изобразителното изкуство (на Василий II върху Бамбергската коприна и на Теофил и Йоан Цимисхи върху Мадридския препис на хрониката на Йоан Скилица) през Средновековието[10].

Като своеобразен прототип в иконографско отношение ще да е служила запазената и до днес конна статуя на император Марк Аврелий (161-180) в Рим, която векове наред провокира фантазията на средновековните и

възрожденските художници[11]. Мнозина са склонни да видят и Константин Велики като конник и змееборец в знаменитата скулптурна композиция, която според Евсевий Кесарийски се издигала пред двореца в Константинопол[12].

Допускам, че пак с Константин Велики се е идентифицирал конникът-светец, гравиран върху медалион от ранновизантийската крепост до с. Войниково в Добруджа[13]. Освен това по паметници на дребната пластика (особено медалиони и монети) като конници се изобразяват и следовниците на първия император християнин. Очевидни са успоредиците в конните иконографии на Константин II (337 – 350) и Констанс (337 – 361) върху реверсите на монети[14] и фигурата на последния върху известното сребърно блюдо от Ермитажа[15]. В същия дух е реализиран и портретът на император Юстиниан Велики (527 – 565) върху един златен медалион, диптих от слонова кост и колосалната статуя пред "Св.София", описана от Прокопий Кесарийски и запечатана върху рисунка от XVI век[16]. Причините за масовото налагане на конната иконография в императорското изкуство съзирам както в античните традиции, толкова живи и действени във Византия през Ранното Средновековие, така и в доведения до сакралност образ на Константин Велики.

Несъмнено неговите следовници са повлияни от някакъв художествен прототип, достатъчно известен и даже канонизиран, какъвто може да е статуята пред двореца, описана от Евсевий. А там несъмнено императорът е терзаел дракон. Най-общо за вида на константинополския монумент съдим по един релеф от IX век върху т.нар. арка на Айнхард, коментирана в предходните глави (обр.191)[17]. Върху десния стълб (под хризмата!), в съседство със св.Георги пешак-змееборец е представен ездач в римски императорски одежди и римски шлем с гребен, който е насочил копие към гърчещ се под копитата на коня змей. Б.Монтескьо-Фезенсак с основание твърди, че върху релефа е представен самият Константин Велики[18]. Само може да се гадае дали скулпторът на арката от IX век не е следвал иконографски сцената от константинополския монумент пред двореца, съхранена поне до XIII век. Без съмнение това са направили преките наследници на Константин Велики, защото върху споменатите по-горе монетни емисии и Констанс II (обр.131), и Констант освен като конници са показани и като змееборци. Сходен е и сюжетът върху триптиха от слонова кост, съхраняван в Лувъра, където Юстиниан Велики е представен като конник, поразяващ демон.

Посочените примери са достатъчно свидетелство, че в раннохристиянското изкуство между IV и VI век е формирана и наложена иконографията "император-конник пронизва змей или демон". Свързана вече със самия Константин Велики, канонизиран за светец, семантиката ѝ надхвърля рамките на езическия императорски триумф като придобива религиозно звучене и сакрална стойност. При тази трансформация значима роля несъмнено играят и библейските текстове, които за християните имат стойността на безспорни истини и идейни източници. В шеста глава на Апокалипсиса е казано: "И видях, и ето бял кон, и на него ездач с лък; и даден му бе венец, и той излезе като победител, за да победи." Този конник, алегория на всепобеждаващото християнство, в следващите глави на Апокалипсиса ще започне продължителна битка със сатанинските зверове. Тук аналогията с Константин Велики се налага от само себе си. И ако художествената канава на змееборската иконография при воините конници може да се търси в императорското изкуство между II – VI век, то идейната платформа изглежда е засита от библейските текстове.

Освен развитието по линия на императорския култ, между V – VII век разглежданата сцена започва все повече да се запълва с чисто религиозно съдържание. Тогава масово разпространение придобиват медалионите-амулети, върху които е гравиран старозаветният цар Соломон. Представен е като воин-конник, пронизващ с копие демон, паднал под копитата на коня (обр.132, 133)[19].

Благодарение на един гръцки надпис от Константинопол С.Петридес разгада тази иконография[20]. Там се твърди, че Господ дал на Соломон една наука и необходимата мъдрост, надминаващи знанията на сарацинци и египтяни, чрез които да побеждава демоните. В този смисъл, както старозаветният цар с вдъхнато от Бог знание сразява сатанинските демони, така и новият цар-християнин получава свише сила, за да громи противниците на Христос – слуги на Сатаната[21]. Явно под въздействие на Константиновата иконография темата за победоносните божествени сили до такава степен се асоциира с триумфиращия воин-конник, че така се представя дори цар Соломон, който никога не е описван в подобна светлина в библейските текстове.

Истинска, непреходна победа сред земните жители обаче удържат светците мъченици, които в страдалческата си смърт триумфират над Дявола. Показателни в това отношение са десетките египетски светци-мъченици (Виктор, Орион, Бонак, Икома, Аскла и пр.), зографисани през VI – VII век в бауитските параклиси № 51 и 56 като конници с молитвено вдигнати ръце (обр.161, 162)[22]. С поставянето на мъченически кръстове в техните десници и на мъченически венци на техните глави местните художници отново загатват за триумф, но този път над смъртта. Често през VI – VIII век в сходна поза е представян и св.Мина[22]. Някои източни творци отиват още по-далеч, защото върху пръстен и фрески от Бауит коптските светци св.Сисиний и св.Фиабамон са показани отново като конници, но и поразяващи с копие демон (обр.194)[23].

Странно, но на пръв поглед в житийната литература отново няма податки за такава иконография. Ето защо подобно на амулетите със Соломон има основание да се твърди, че става реч за алегорични изображения.

Изобщо източните творци са обзети от идеята за християнския триумф, асоцииран с конника-победител. За това има и определени исторически причини. През IV – VII век политическият и религиозният климат в Египет, Сирия, Палестина действително изглеждат пренаселени със сатанински превъплъщения, защото само ересите са над 150. Към това се прибавят нашествията на перси и араби, които водят истински антихристиянски войни и след VII век за столетия наред поставят под тежък религиозен гнет източните провинции. Като прибавим и по принцип мистичната природа на източния човек, то раждането на религиозни алегорични образи, сцени и сюжети точно тук изглежда напълно естествено. В така очертаната политическа и духовна среда идеята за триумфа над исляма, еретиците и езичниците действително е много актуална и е напълно естествено да бъде облечена в подходяща символика. В този смисъл едва ли може да се желае по-точна алегория от конната триумфаторска иконография на св. Константин Велики, достатъчно добре позната и тиражирана в християнския свят.

Оттук насетне въвличането на воините-светци, дори на старозаветни персонажи като Соломон, Даниил, Гедеон и др.[24] в борбата срещу злите сили, идентифицирани със змейове, демони, чудовища и прочие, изглежда понятно. Процесът изглежда се еманципира и от някои традиционни източни езически култове, където герои или божества-конници побеждават врагове или чудовища. Специално в Египет тази тема е заложена още в древната митологична система и присъства в идеологическото и духовното пространство от Старото царство до появата на християнството – тоест в продължение на няколко хилядолетия! Сред основните сюжетни линии е грандиозната битка между Сет, убиец на Озирис, враг на Ра, предводител на чудовища, алегория на злото, на чуждите пустинни страни, и Хор – добрия бог, син на Озирис и Изида. В края на краищата с решаващата подкрепа на Изида Хор побеждава и доброто триумфира над злото[25]. Художествено превъплъщение на тази сцена виждаме върху коптски релеф, където като воин-конник Хор пронизва Сет, представен като крокодил[26]. Сравнително късната датировка на паметника (V век) и известни прилики със св.Георги

драконоборец провокират някои учени, които настояват, че съществували преки идейни и художествени аналогии между двете сцени[27]. Някакви допирни точки може и да има, но те по-скоро са косвени и формално иконографски, докато идеологическото съдържание произтича от християнската книжнина и историческия портрет на Константин Велики. Тук змееборството не е частен сюжет, а общохристиянска идейно детерминирана тема.

Изглежда, че змееборството отначало набира най-голяма популярност в Египет като контрапункт на езическите портрети на Хор. В тази иконография са представени местните мъченици св.Сисиний, св.Фиабамон, св.Мина и други, идентифицирани благодарение на съпътстващи надписи. Същевременно през V – VI век се засилва култът към общохристиянските светци Георги и Тодор, обявени за великомъченици[28]. Обстоятелството, че в ранните жития се акцентува на техния воински сан, както и описаният духовен климат из Изтока през V – VIII век, ги превръщат в най-подходящи персонажи при изграждането на алегоричните триумфални сцени. И докато местните коптски светци поради регионалния характер на техния култ не прехвърлят границите на Синайската пустиня, то общохристиянските великомъченици, заредени с нови идейни внушения чрез конните змееборски иконографии, бележат значително по-широка популярност.

За разлика от св.Тодор, който наистина има запазени портрети като конник-змееборец или пешак-змееборец от V – VIII в. (Виница, Синай, печати от сбирката на Закос и Дъмбартън Оукс)[29] със съпътстващи надписи, изображенията на св.Георги не са така безспорни. От една страна, представянето му като воин-пешак и змееборец върху ранни паметници предполага да бъде показан и като конник, защото конната иконография подчертава триумфа като никоя друга. От друга страна, в Изтока и Византия има десетки творби от V – VIII век, на които е изобразен голобрад воин-конник с окръглено красиво лице и бухнала коса на букли. Иконографски той наумява много св.Георги от сихронните по време портрети от Бауит, Виница и Абдех, където е представен като воин-пешак или мъченик.

Най-ранната конна фигура изглежда е скулптурната композиция над вратата на джамията в Дашлут, произхождаща несъмнено от Бауит (обр.163)[30]. Според проучванията на Й.Стршиговски релефът е взет за строителството на джамията през 1881 година от манастира на св. Аполон. В аркираното пространство са скулптирани два ангела, които държат голям кръгъл медалион. В него е изобразен като конник воин-светец с развяна хламида на гърба. За съжаление лицето е частично повредено, но добре личат нимба, буйната коса, сресана над ушите, и липсата на брада. Предните крака на коня също са изчукани и не личи дали под копитата на животното има убит змей или демон. Стршиговски датира паметника най-общо V – VI век, но е пропуснал да опише фона около релефа[31], който има преки паралели с мозайки от двореца на Диоклециан в Сплит (IV век)[32], Константиновата базилика в Рим и една друга базилика от Салона, отнесени също към края на IV и началото на V век[33]. Това предполага, че паметникът от Дашлут не е по-късен от V век, което ще рече, че сме изправени пред едно от най-ранните изображения на воин светец като конник. Отчасти Стршиговски и в по-голяма степен А.Льоклерк и Каброл са склонни да видят в изваянието св.Георги[34], но това е прекалено смело. Предвид твърде ранната датировка (средата на IV – средата на V век) по-вероятно е да става въпрос за портрет на Константин Велики, който може да е сред прототипите на многобройните коптски воини-светци.

Друг релеф върху кост от Бауит (VI – VII век) отново пресъздава воин светец и конник с високо вдигната десница и събрана длан, в която изглежда държи копие, насочено към звяр под копитата на коня (обр.173)[35]. В този случай обаче ликът е добре съхранен и дава възможност за по-детайлни наблюдения. Окръгленото лице, късата брадичка, ниското чело, фризираната като шапка буйна коса над ушите наумяват много иконографията на св.Георги.

Известни спорове предизвиква третият релеф от Бауит, датиран към VI век, в който Льоклерк и Каброл отново са склонни да видят св.Георги (обр.194)[36]. Художественото претворяване на змееборската тема тук вече е несъмнено. Светецът е в пълно воинско облекло и добре се виждат плочестата ризница, набедреникът и развятата мъченическа хламида. Копието завършва с кръст и е забито в гърчещ се под копитата на коня змей. Идеята за триумфа се засилва и от пластичната арка върху две колони. За съжаление лицето е частично повредено и само къдравата коса на букли не дава пълно основание да припознаем св.Георги. За мен вероятностите са само две – св.Георги или св.Тодор.

Най-масовите изображения на воин-конник в коптското изкуство през VI – VIII век са върху тъкани[37]. Понякога ездачът държи копие, друг път пронизва звяр (обр.165), човек, демон или пък шества триумфално. Иконографски много от светците-воини по платовете напомнят св.Георги, други – конника на Апокалипсиса, но липсата на съпътстващи надписи е отново решаваща пречка за идентифицирането им.

Ако трябва обаче с по-голяма вероятност да припознаем св.Георги сред десетките раннохристиянски воини-ездачи и змееборци, то би трябвало да се започне с фибулата, съхранявана в Страсбургския музей, датирана към VI век (обр.185)[38]. Впрочем тя също произхожда от Египет и представя светец конник в галоп надясно, с буйно развята хламида. В десницата си той държи копие с кръст, забито в тялото на гърчещ се под копитата на коня змей. Лицето е стилизирано, но се долавя кръглият младежки овал и специално фризираната като шапка буйна коса. И тук липсва съпътстващ надпис, но въз основа на ярките иконографски специфики някои познавачи на християнското изкуство приемат, че е гравиран св.Георги.

Действително, нека си представим, че примерно върху керамичната икона от Виничко кале липсваше името на светеца. Въпреки иконографското сходство и отчетливия змееборски сюжет може ли да се отхвърли персонифицирането му със св.Георги? Очевидно не! Такъв свръхкритицизъм при толкова опорни точки е просто излишен лукс предвид малкото съхранени паметници от предиконоборския период.

Наистина не всеки конник-змееборец може да се идентифицира със св.Георги, но когато са налице безспорни иконографски прилики, те не бива да се подминават. Може да се възрази, че обикновено местните египетски светци-ездачи са придружени с пояснителни текстове, където фигурират имената им. Когато обаче става реч за един от най-популярните великомъченици като св.Георги, познат и с често тиражиран образ в целия християнски свят, то съпътстващият надпис в случая може да бъде пропуснат като незадължителна подробност. Чудно ли е тогава, че между V – VII век десетки воини-змееборци, имащи пълна иконографска прилика с кападокийския светец, не са придружени от пояснителни текстове. Към тях трябва да се отнесат и стотиците керамични иконки от V – VI век, откривани основно в Северна Африка (Картаген) и Египет (обр.170, 171)[39]. Върху цели серии е моделиран конник, поразяващ змията, която иконографски напомня змея с глава на кобра (очиларка) по македонските керамични иконки. Впрочем подобни сходства загатват откъде идват технологията и сюжетите, претворени върху паметниците във Виничко кале, за които стана реч в предходните глави.

Ако по досега поднесените изображения може да има спорове дали всички конници змееборци могат да се оприличат със св.Георги, то един арменски стенопис от VII век в църквата при Тхалин не буди подобни опасения (обр.192)[40]. Св.Георги с много характерната си прическа държи дълго копие, завършващо с кръст и забито в тялото на гърчеща се змия.

Що се отнася до най-ранния портрет с подобна иконография и съпътстващ надпис с името на светеца засега се посочва една леярска форма от Смирна (Измир)[41]. О.Вулф я отнася към VI – VII век въз основа на стилови специфики, но все пак нека не забравяме, че става реч за случайна находка.

По-надеждна в това отношение е коптска глинена лампа от VIII век, открита при разкопки в Египет и понастоящем експонирана в Лувъра[42]. Върху нея като конници-змееборци са изобразени св.Георги и св.Тодор в тържествен ход, пронизващи с копия чудовища с дълги змийски туловища. В духа на коптското изкуство фигурите са статични и несъразмерно едри.

Хронологически следващият запазен портрет на кападокийския светец със сходна иконография е върху икона от края на VIII – началото на IX век, съхранявана в синайския манастир "Св.Екатерина" (обр.190)[43]. Отново става въпрос за паметник, силно повлиян от коптското и задкавказкото изкуство. Той е нагледна илюстрация как художниците от следиконоборския период черпят теми и сюжети от регионите, в които през VII – VIII век са запазени раннохристиянски прототипи. Чудно ли е тогава, че почти няма ранна творба със змееборски сюжет между V – IX век, която по някакъв начин да не гравитира към коптското или най-малко към източното изкуство.

Прочее, за този период трудно може да се посочи друга зона в християнския свят, където толкова често да са изобразявани светци като конници и змееборци. Затова с оглед на наличните паметници има известно основание да се даде ход на хипотезата, че тази иконография на св.Георги се е зародила в Египет или най-близкия художествен кръг през V – VI век.

Както се спомена, ролята на коптските творби ще да е решаваща при новата редакция на змееборския сюжет след края на иконоборската истерия. Иконата от Синай (обр.190) е първото доказателство. Ако при моделирането на лицето (по-специално големите бадемовидни очи) и представянето на облеклото, нашарено с орнаменти и цветя, тя действително гравитира към коптските творби, то по поразения с копие в окото мъж наумява паметниците от Грузия и Армения. Действително за пръв път в известния грузински храм до Мартвили, добре датиран в VII век, се вижда скулптурно изваяние на воин -конник с нимб, който пронизва с копие паднал на земята въоръжен мъж (обр.243)[44]. Съпътстващ надпис липсва, но голобрадото окръглено лице и къдравата коса напомнят иконографските черти на св.Георги. Към VII – VIII век се датира още един абхазки релеф и една олтарна плоча от Цебела, където също е скулптуриран голобрад воин-конник, поразяващ паднал мъж, но същевременно срещу него е представен втори ездач с брада и мустаци, пронизващ змей[45]. В случая идентифицирането на конниците е по-лесно, защото без съмнение змееборецът е св.Тодор, а иконографските белези на другия ездач определено насочват към св.Георги.

Прочее, тази сцена се тиражира върху десетки грузински и арменски паметници от X – XI век. Там обаче обикновено има съпътстващи надписи, които вече недвусмислено показват, че голобрадият конник, поразяващ човешка фигура по релефите от VII – VIII век, е св.Георги. Има известни колебания при персонифицирането на пронизаната фигура. Понякога тя е окована и затова някои я свързват със самия Сатана, но багреницата с короната или воинският костюм по-скоро насочват към императорските регалии на Диоклециан. В случая това едва ли е толкова важно, защото за християните този владетел е едно от проявленията на Сатаната, както впрочем и змеят. Ето защо коментираната тук иконография е още едно потвърждение на изказаната вече идея, че св.Георги пронизващ демон, Диоклециан, змей, дявол и изобщо някаква сатанинска твар е по-скоро художествена алегория, отколкото илюстрация на литературно произведение. Наистина в житията подробно се описва как Диоклециан (в по-ранните версии Дидиян) заповядва светецът да бъде жестоко измъчван. В редица сцени от житийните цикли

дори самият владетел се явява персонално в ролята на палач. Никога и никъде обаче не е споменато Георги да заплашва, а камо ли да убива Диоклециан (Дидиян). На този фон десетките изображения на кападокийския светец, поразяващ императора, на пръв поглед изглеждат необосновани. Сцената обаче е дълбоко мотивирана от идеята за победата на воина-светец изобщо над враговете на християнството. Още повече че в личен план мъченическата смърт е своеобразна безкръвна победа над сатанинските сили в името на Христа, идеологически прокламирана още в Апокалипсиса. И след като в житията на св.Георги Диоклециан (Дидиян) е определен като "дълбокия дракон" (подобна идея прозира и в някои пасажи от Апокалипсиса), то за средновековните художници е въпрос само на избор и традиция как ще представят злото, подвластно на копието на светеца – като змей, дракон, демон, дявол или самия император.

Естествено възниква въпросът защо тъкмо в Грузия змеят е заменен с Диоклециан (Дидиян), кога и как се е формирала тази иконографска схема. В известна степен отговор получаваме отново в храма до Мартвили. Освен коментираната сцена с убийството на императора, върху западната фасада има друг любопитен релеф от VII век. Скулптирани са един срещу друг двама конници в буен галоп, поразяващи с копия два змея (обр.244)[46], а над тях ангели поднасят към главите им мъченически венци. Съпътстващи надписи отново липсват, но иконографията е показателна. Обикновено при подобни случаи ангелите короноват великомъченици, а в Грузия най-популярният, дори емблематичен воин-конник и мъченик е св.Георги. Освен това същата иконографска схема (св.Георги и св.Тодор змееборци) присъства в съседна Кападокия (обр.195) и това е косвено указание за персонифициране на двамата ездачи от Мартвили. Най-после тепърва ще коментираме обичая върху западните фасади на грузинските храмове да бъдат извайвани конните портрети тъкмо на св.Георги и св.Тодор в качеството им на пазители. Възможно ли е обаче върху фасадата на една и съща църква, какъвто е случаят в Мартвили, кападокийският светец да бъде представен два пъти като конник. Очевидно да, защото в известния храм в Никордзминда има два релефа от XI век със св.Георги конник, поразяващ Диоклециан, като и в двата случая идентифицирането е безспорно благодарение и на съпътстващите надписи. Специфичното в Мартвили е, че веднъж св.Георги е скулптиран като змееборец, а втория път – пронизващ императора. На този фон у мен се ражда подозрението, че под въздействието на източните прототипи към VI – VII век и в Задкавказието навлиза иконографията "св.Георги змееборец". Посочените изображения от Тхалин и Мартвили от VII век са показателни, но очевидно източните образци се преосмислят на местна почва. Следвайки стриктно житийните текстове, за разлика от мистичния Изток порационално настроените грузински творци предпочитат да идентифицират победените сатанински сили не с някакво абстрактно чудовище, а с персоната на самия Диоклециан. И действително между VI – XI век те не разполагат с нито едно канонично или апокрифно литературно произведение, от което да следва, че подобно на св.Тодор[47] и св.Георги е бил в съприкосновение с някакъв змей, докато безкръвната победа над Диоклециан (Дидиян) е прокламирана във всички жития. Изтокът обаче (Египет, Сирия, някои малоазийски провинции), винаги в плен на иреалното и мистичното, е пристрастен към алегоричните обобщения и налага змея. Така още в предиконоборското изкуство св.Георги започва да се изобразява и като воин-змееборец, и като поразяващ владетел (Диоклециан, Дидиян). Ако съдим по запазените паметници, вариантът с Диоклециан се налага още към VII век в Задкавказието, без да завоюва особена популярност в останалия православен свят. Една фреска от XII век в църквата "Св.Георги" на о.Нахос само потвърждава правилото за изключенията[48]. За причина може да приеме специфичността и относителната затвореност на задкавказкото

изкуство, както и наложената във Византия иконографска схема "св.Димитър убива владетел", което стеснява възможността св.Георги да се представя по същия начин. Географската близост и сходната историческа съдба способстват диоклециановия сюжет да намери по-голям прием в съседните на Грузия Армения, Колхида и Абхазия.

В чисто арменска среда най-ранният паметник, на който е претворена иконографията "св.Георги поразява владетел", е църквата при Ахтамар на езерото Ван, издигната през 916 година[49]. В сравнително плосък релеф са скулптирани св.Тодор змееборец и св.Георги пронизващ императора. Към края на X век абсолютно същата композиция е претворена върху западната фасада на грузинския храм във Вале[50]. Явно през X век окончателно се налага обичаят над входовете на грузинските и арменските църкви да се изваяват св.Георги и св.Тодор в качеството им на пазители. В XI век той вече е масово явление, както свидетелстват изображенията от Никордзминда, Накипари, Ипрари и пр.[51] Особено характерна е сцената в Никордзминда, където под одобрителния поглед на Христос св.Георги и св.Тодор поразяват сатанинските изчадия (обр.224). Всъщност Христос е заел позата на съдия, който е издал своята присъда, а воините-светци я привеждат в изпълнение. По този начин на застаналите пред храмовите двери се внушава, че сатанинските сили са обречени на крушение в божия дом.

Сходни иконографски решения са тиражирани между X – XV век върху стотици задкавказки паметници, между които специално внимание заслужават грузинските сребърни кръстове и икони. Най-ранната сред публикуваните икони е от втората половина на X век. Изобразен е св.Георги с дълъг кафтан, колан с меч и меки ботуши, характерни за задкавказкото воинство[52]. В дясната си ръка държи копие, завършващо с кръст, характерен за раннохристиянските паметници, но отпаднал от византийските иконографски схеми след VII век. В Задкавказието обаче дръжките на копията се изобразяват с кръстове през цялото Средновековие от VII – VIII до XIV – XV век и подсказват непрекъсната приемственост, ненарушена от иконоборството. Гравиран по такъв начин, кръстът може да носи идеята за мъченическия кръст и е своеобразна алегория, свидетелстваща как чрез мъченическата смърт светците триумфират над злото. Тук триумфът е доразвит с кръстното копие, забито в очната кухина на императора, представен с воински владетелски регалии под копитата на коня.

Същата сцена е претворена върху други две сребърни икони от самия край на X и началото на XI век (обр.186,187)[53]. Доспехите на св.Георги в случая са по-близки до византийските образци, а Диоклециан е газен гологлав с багреница или в пълен императорски орнат, включващ лороса и стемата.

Въпреки многократно повтарящите се примери с тази иконография все още не можем да твърдим, че грузинските творци се отказват напълно от змееборската сцена. Ще посоча като пример още една сребърна икона от края на X – началото на XI век, където св.Георги е изобразен като воин-конник два пъти – веднъж убива Диоклециан, а втория път – змея (обр.189)[54]. Тук тази практика продължава до XV век, защото двойната победа е илюстрирана и върху късен сребърен кръст.[55]

Почти всички изкуствоведи и археолози са единодушни, че в чисто византийска среда иконографията св.Георги конник и змееборец придобива най-голяма популярност към края на X – началото на XI век и се разпространява през цялото Средновековие. Няколко находки в Крим от добре датирани археологически комплекси обаче предполагат, че в периферните провинции змееборската сцена е превъплъщавана няколко столетия по-рано. В гробове с монети и накити от Суук Су (обр.181), Луганския и Бошняковския некропол[56] са открити кръгли медалиони. Върху едното им лице е гравиран св.Мина, а върху другото – св.Георги конник, поразяващ с копие змей. Наистина и тук липсват съпътстващи текстове, но

младежкият овал на лицето и прическата следват до най-дребни подробности иконографията на кападокийския светец. Въз основа на стратиграфията и находките гробовете от Луганское и Суук Су се датират много точно към началото на VII век, а медальонът от Бошняковския некропол е от погребение с обеци, разпространявани към края на VII – началото на VIII век. Присъствието на св.Мина, най-популярния коптски светец[57], върху посочените паметници за сетен път свидетелства за влияния от Египет. Те биха могли да дойдат в Крим в резултат на регистрираните контакти между монасите от Северното Черноморие и Изтока през VI – VII век[58]. По време на иконоборската вълна във Византия през VIII век тук пристигат много иконопочитатели от Кападокия и другите малоазийски провинции на империята, които поддържат традициите и съдействат за разпространението на източните иконографии[59].

Между VII и IX век сходни по форма, размери и изображения медалиони се появяват и в други периферни зони на Византия като Сирия, Южна Италия (Софиана) и България. Иконографски и хронологически най-близо до кримските паметници е оловен медалион от частна колекция, датиран VI – VIII век, който произхожда от Близкия изток (Сирия, Мала Азия)[60]. Върху едното лице е гравиран светец (светица) в поза орант, фланкиран симетрично с два кръста и два звяра (лъвове?) (обр.246). Издателите предполагат, че е представена св.Текла, но не е изключено да е и пророк Даниил, защото не е ясно дали зверовете са лъв и мечка (според житието на св.Текла) или два лъва (според иконографията на пророк Даниил). В случая по-специално внимание заслужават двата кръста около портрета на светеца, понеже са характерни за ранновизантийските иконографски решения (специално върху оловни печати) между VI и IX век. Това има пряко отношение като датировката на конника-змееборец върху другото лице на медалиона. Той е във вихрен галоп, голобрад, с бухнала коса и копие, забито в тялото на влечуго с неясни пропорции. Иконографски наумява св.Георги, но при липсата на съпътстващ надпис това не е много сигурно. И все пак приликата с кримските медалиони както по форма и приложение, така и по иконографии и датировка е очевидна. Забележително е, че става въпрос за една устойчива практика за изобразяване на конник-змееборец върху медалиони, започнала през VI – VII век, продължена през иконоборския период (VIII – IX век) и достигнала без особени промени до X – XI век.

Показателен в тази насока е примерът с некропола при Софиана в Италия. Там, в гроб с инвентар от VIII – IX век, е намерен медалион с едностранно моделиран конник драконоборец (обр.137)[61], който иконографски донякъде повтаря находките от Крим. Само че по подобие на паметниците от Изтока копието завършва с кръст, а под коня вместо змей или император е пронизаната фигура на жена. На пръв поглед сцената наподобява на амулетите със Соломон, но те винаги имат съпътстващ апотропеичен текст за разлика от находката при Софиана. Също така образът на светеца е твърде индивидуализиран и силно наумява св.Георги от други паметници по това време. На този фон загадъчно стои терзаната жена, която несъмнено символизира демон.

Отново благодарение на една коптска икона със съпътстващ надпис (ОАГНОС ГЕОРГІОС) от XII век разбираме, че макар и рядко, кападокийския светец е показван понякога като пронизващ сатанински демон[62]. Впрочем Южна Италия винаги е била в най-тесни културни контакти с Изтока (през VI – X век тя е все още съставна част на Византия) и както в Крим по време на иконоборството тук имигрират много монаси от източните провинции.

Най-близкият аналог на кримските медалиони обаче е открит в Добруджа, в една от големите крепости на Първото българско царство, разположена на юг от Дръстър и в близост до с.Цар Асен, Силистренско (обр.180)[63]. Изработен е от сребро. От едната страна е гравиран конник с нимб около главата. Лицето е в профил, а косата пада ниско над челото и го обрамчва като шапка. Ездачът е облечен в дълга до колената туника, краката му са в стремена с триъгълни рамене. В дясната си ръка държи копие, насочено към животно с неясни пропорции (точно тук медалионът е счупен), под копитата на коня. Тези иконографски специфики дават основание да се предполага, че е моделиран воин-конник и змееборец. Потвърждава го и съдържанието на сцената върху другото лице на находката. Илюстриран е известният старозаветен разказ за пророк Даниил в ямата с лъвовете, в който текст някои виждат алегория на спасението, други – на причастието, възкресението и пр.[64]

Определено смятам, че семантиката трябва да се разисква според мястото на сцената спрямо други иконографски типове или според особеностите на всяко изображение само за себе си. Всъщност в книгата на пророк Даниил историята с ямата с лъвовете е разказана два пъти последователно в гл.6 и 14, като първия път се свързва с царуването на Дарий, а втория път – на Кир. Гравираната буква К (печат на Кир) и топките над дланите на пророка предполагат, че е илюстрирана апокрифната глава 14. Там светецът разкрива мнимата божественост на големия вавилонски змей, като го разбива с топки, омесени от смола, лой и четина. За наказание е хвърлен в ямата с лъвовете и е запечатан с печата на Кир (KIPON), откъдето изглежда идва и буквата К на медалиона. Въпреки че в познатите ни изследвания тази сцена не се тълкува като алегория на борбата срещу езичеството (змея), то старозаветният разказ в гл.14 и топките в ръцете на Даниил (с тях е съборен змеят от Вавилон) несъмнено загатват за змееборски сюжет. В този смисъл змееборската иконография върху другото лице на находката действително хармонира по смисъл. Така се прокарва идеята, че борбата със сатанинските сили, идентифицирани със змея, е извечна. Започната от старозаветните пророци и продължена от воините светци, естествено е след тях да бъде подета от всеки християнин и особено от носещите подобни медалиони.

Остава да се реши въпросът кой е воинът-светец върху паметника от Цар Асен. Крепостта е обитавана само между IX и началото на XI век, а по това време в този регион като змееборци могат да бъдат изобразени единствено св.Георги и св.Тодор. Като се знае, че св. Тодор (и Тирон, и Стратилат) са задължително с бради, то показаният воин може да бъде само св.Георги.

Как и кога обаче медалионът е попаднал в Цар Асен? Отсъствието на културен пласт преди края на VIII – IX век и окончателното изоставяне на крепостта след нашествието на печенегите през 1036 година дават най-общо хронологическите граници[65]. Те обаче са малко разтеглени и не съвпадат напълно с датировката на еднотипните кримски медалиони. И все пак коя е причината за толкова сходни стилови и иконографски решения при паметници от толкова отдалечени региони? Въз основа на археологическите проучвания и податките в някои писмени източници български и руски изследователи твърдят, че повечето български християнски поселения на Кримския полуостров са напуснати към края на IX век[66]. Това се свързва с нахлуването на печенеги, под чийто напор част от населението се придвижва към североизточните български земи. Появата на някои кримски специфики в храмовото строителство и на монети от херсонската монетарница, оформянето на скални манастири и демографският взрив в Североизточна България към началото на X век предполагат, че емигриралите християни от Северното Черноморие се настаняват основно в Добруджа[67]. Редом с всичко те могат да донесат и култа към св.Георги воин-конник и змееборец, както и практиката на кръглите медалиони със змееборски сюжети. Като знаем още, че между IX и XIII век тази иконография не се радва на прием в чисто византийска среда и специално в Константинопол, то пътят на проникването ѝ в България от Крим към Добруджа засега изглежда най-приемлив. Все пак трудно е да се прецизира точно кога през X век е отлят царасенският медалион, но в крепостта определено се произвеждат култови предмети, както загатват някои полуфабрикати висулки и кръстове[68]. При проучванията е открита и оловна пластинка с гравиран двойно преплетен змей, в тялото на който е забито копие (обр.183)[69]. Явно иде реч за цялостна змееборска композиция, но е запазен само звярът. Трудно е да се определи със сигурност дали пластинката е от пано със св.Георги, но е несъмнено, че змееборските сюжети се радват на популярност в североизточните български земи през X и началото на XI век.

Доказва го и един медалион от мед, намерен в Преслав при проучване пространството около гроба на чъргубиля Мостич (обр.182)[70]. Произхожда от хоризонт с материали от X век и представя конник, насочил копие към звяр с неясни пропорции под копитата на коня. Изображението е твърде корозирало и повредено. Това затруднява персонификацията на ездача, но най-вероятно става реч за св.Тодор или св.Георги. В случая по-важното е, че разполагаме с още един артефакт с този иконографски сюжет от центровете на Първото българско царство през X век.

Към края на IX – първата половина на X век се датират няколко дъна от византийски белоглинени съдове от Херсонес и Несебър, по които е щемпелован воин-светец, конник и змееборец (обр.184,167)[71]. Смята се, че разглежданият тип керамика е произвеждан в Константинопол[72], но това противоречи на споменатото вече схващане, че до XIII век столицата избягва змееборските теми като полуапокрифни. Не е изключено обаче част от щемпелованите съдове да са дело на малоазийско ателие, откъдето се разпространяват по Западното и Северното Черноморие[73]. А тъкмо през X век в малоазийските провинции и специално в Кападокия са регистрирани първите изображения на св.Георги конник и змееборец.

Най-ранно сред тях е фреската от "Илани килисе", датирана от Н. и М.Тиери в края на X – началото на XI век[74]. Св.Георги и св.Тодор са представени като ездачи в галоп един срещу друг. Тези стенописи спадат към най-примитивните творби, свързани с източни (сирийски) традиции в стила и иконографията. Фигурите са тежки и плоскостно решени, даже ъгловати, движенията са неестествени и резки, а колоритът – приглушен. Отликите от пълнокръвното столично македонско изкуство са очевидни, и това насочва изследователите да търсят първообразите и преките аналогии в Сирия.

Последното е от особено значение, защото се дава ясен отговор как в една чисто византийска среда през X век се получава втора редакция на змееборската иконография на св.Георги. Прототипите отново идват от периферните източни области, където през VII – IX век се съхраняват ред раннохристиянски сюжети, защото там иконоборството няма сериозни позиции и възможности. Иконографската схема от "Илани килисе" показва голяма устойчивост в кападокийското монашеско изкуство. Това е разбираемо предвид традиционния консерватизъм и мистичната среда, на която най-добре импонират наситените с простота и спиритуализъм сирийски образци.

Сходни по стил са и фреските в "Секи килисе", отнесени към средата на XI век[75]. Както в "Илани килисе", и тук св.Георги и св.Тодор са един до друг, яхнали съответно бял и червен кон, а змейовете са с двойно пресукани змийски тела. Последните следват една раннохристиянска иконография от V – VI век, продължила без прекъсване до XII – XIII век. Едва тогава змеят първоначално получава по-обемно туловище, къси крака и крила – тоест постепенно се преобразява на дракон.

За разлика от примитивните и статични образи в "Илани килисе" и "Секи килисе", фигурата на св.Георги в параклиса "Св.Варвара" в Соганли (1006 г.) е по-съразмерна и раздвижена, конят е великолепно пропорциониран, в буен галоп, а в битката със змея се долавя напрежение и експресивност (обр.179)[76]. Телата обаче са леко издължени, тоновете все още са приглушени, а движенията леко маниерни. Несъмнено прозира почеркът на късномакедонския столичен стил, който разбива сухия и примитивен източен рисунък, но линеарната трактовка и палитрата свидетелстват за съхраняването на някои местни традиции. Сирийските прототипи продължават да тегнат и върху по-късните фрески в "Каранлек килисе" (обр.195) и "Гьореме"[77]. Запазва се сравнително устойчива и иконографската схема от X век, където св.Георги и св.Тодор яздят един срещу друг, като пронизват големи змейове. Столичното раннокомниново изкуство обаче доминира и по естествен начин се съчетава с мистичните внушения, характерни за местните предпочитания. Светецът е в блестящ, богато орнаментиран хитон, над който е надяната плочеста ризница и развята драпирана хламида. Позата е тържествена и леко приповдигната, пропорциите – издължени, а лицата излъчват дълбока религиозност.

В началото на нашия век Ив.Гошев предложи идеята, че почти едновременно с кападокийските живописни творби св.Георги конник и змееборец започва да се зографисва и по българските земи. Като аргумент посочи една икона със св.Георги и св.Димитър от Созопол (обр.175)[78]. Според автора тя е изработена към края на X-XI век, когато с нисък релеф върху дърво са моделирани фигурите на светците, а по-късно, към края на XI-XII век те са и оцветени. Тази хронология е приета почти без забележки от В.Пандурски[79], но Кр.Миятев, К.Паскалева и А.Божков са склонни да я отнесат към XIV-XV век[80].

Определено е излишно ново подробно описание на творбата от Созопол (днес в Църковно-историческия музей в София), защото това вече е сторено с нужната изчерпателност и прецизност от Ив.Гошев. Само ще припомня, че се състои от две части – същинската икона-барелеф, която е по-ранна, и допълнително прикрепени към края на XV-XVI век пана по периферията, върху които е илюстриран житийният цикъл на св.Георги. Върху същинската икона първо с нисък релеф са моделирани, а след това и изографисани фигурите на св.Георги и св.Димитър като воини-конници. На преден план е представен св.Георги, който пронизва с копие звяр, наумяващ крокодил. Конят е тъмносив, но някои изсветлявания загатват, че може и да е бил оцветен в бяло. Светецът е облечен в плочеста ризница с плочести нараменници и набедреник. На гърба си носи кръгъл щит, чиято периферия е богато орнаментирана с растителен повлек, а за седлото е прикрепен лък. Св.Димитър е на заден план и язди ален кон. Доспехите му са сходни с тези на св.Георги, но вместо крокодил неговото копие пронизва змей.

Многобройни са средновековните паметници, върху които заедно са изобразявани св.Георги и св.Димитър, но тук за пръв и единствен път кападокийският светец убива крокодил (вместо обичайните змей, дракон или император Диоклециан), а солунският – змей (вместо обичайната фигура на воин). Този прецедент налага по-внимателен и задълбочен прочит на творбата.

Много находчиво и съвсем основателно Ив.Гошев определя пронизания от св.Георги крокодил като алегория на Сатаната. Реалиите с коптския релеф от V век, където бог Хор като конник пронизва крокодил – алегория на Сет, обаче са формални, далечни, без топографски, културен и иконографски континюитет[81]. Забележително е, че върху десетки изобразителни пана от VI до XII век св.Георги убива винаги змей (изключвам грузинските творби с Диоклециан), чиято иконография не търпи особени промени през тези шест столетия. Обикновено през VI-VIII век той е с дълго нагънато змийско тяло и глава, напомняща кобра[82], докато през IX-XII век същото змийско туловище е двойно преплетено, а главата е най-често в профил и с рог[83]. Едва след средата на XII и през XIII век дългото змийско тяло се изоставя и първо в западноевропейските творби змеят започва да се представя с обемно туловище, с крака и крила – тоест се трансформира се в дракон. Релефът върху Порта Апия в Рим подсказва, че през XII век новата иконография на дракона още не е избистрена и в Западна Европа[84], а във Византия

и нейния културен кръг тепърва навлиза в репертоара на художниците. Действително на фреската в Стара Ладога (обр.219) от края на XII век победеният от св.Георги змей все още има дълго змийско тяло, но то е по-масивно и вече се виждат малки крака и крила[85]. На този фон донякъде може да се обясни самобитното творческо решение на майстора, работил созополската икона и представил поразеното от св.Георги чудовище като крокодил. От пръв поглед той наистина е нещо междинно между художественото превъплъщение на змейове през IX – XII век и драконите от XII – XV век. Прочее, на хиподрума в Константинопол през Средновековието често гастролират екзотични източни зверове и, разбира се, сред най-атрактивните е крокодилът[86]. В коптското изкуство той вече си е извоювал правото да олицетворява злите сили[87], но както вече стана дума, тази семантика едва ли е позната на художника, работил созополската икона. По-скоро решаваща за него ще да е била формалната прилика между нововъведените в изобразителното изкуство на православния свят дракони и туловището на крокодила, който едновременно е звяр от Изтока (там, където се подвизава св.Георги) и може да се види в натура в близкия Константинопол.

Освен поразеното от св.Георги чудовище, в созополската икона се забелязват и други стилови и иконографски особености, които са в рязко противоречие с художествените традиции от X – XI век. По това време ездачите и по-специално конете почти винаги са рисувани, гравирани и моделирани в профил, а когато са по двойки – един срещу друг[88]. Ездачите тук обаче са един до друг и взаимно се застъпват, а животните са в сложен ракурс – задницата в профил, предницата в полуфас, а главата – в анфас. Може би иде реч за влияния от Южна Италия, защото по сходен начин св.Георги е изобразяван в тамошните скални манастири[89] и върху миниатюра от самото начало на XIII век (обр.174)[90], където заедно със св.Тодор са плътно един до друг. Забележително е също така че върху фреската от втората половина на XIII век в "Ески Кермен" на Кримския полуостров (обр.213)[91], където влиянията от Италия и италианското присъствие (основно генуезко) е несъмнено, св.Георги, св.Димитър и св.Тодор са рисувани един след друг, а звярът пронизан от св.Тодор, прилича повече на западноевропейските дракони от XII-XIII век, отколкото на източноевропейските змейове от X-XI век. В тази последователност е редно да споменем и релефната каменна икона върху фасадата на "Сан Марко" във Венеция от XIII век, за която ще стане реч още веднъж, на която св.Георги в поза, въоръжение и щит (обр.158), подобни на тези от Созопол и Крим и пронизва дракон почти идентичен с този от Ески Кермен (обр.213). Освен това несъразмерните дребни фигури на св.Георги и св.Димитър от созополската икона никак не хармонират на десетките живописни и пластични портрети на светците от X-XI век, представени с пълнокръвни, мощни и физически съвършени тела – нещо, характерно за македонския неокласицизъм.

Впрочем, могат да се приведат и други, по-второстепенни аргументи, илюстриращи несъстоятелността както на по-ранните (X-XI век) така и на по-късните (XIV-XV век) датировки на паметника от Созопол.

Първо, войните-светци започват да се изобразяват с лъкове едва след началото на XIII век. Второ, специфичните плочески нараменници и набедреници се срещат предимно в творби от XIII-XIV век. И трето, растителният повлек по периферията на кръглия щит е най-близък и типичен за паметниците от Комниновата епоха. Действително, със сходен по форма и украса щит св.Георги е представен в Кастория, Стара Ладога, византийска мозаична икона от Задкавказието, живописни икони от Синай и Грузия, фреска от Кападокия и пр., датирани към втората половина на XII и XIII век (обр.88,92,103)[92].

Най-същественият аргумент за отхвърляне както на ранните, така и на прекалено късните датировки на творбата от Созопол обаче се съдържа в начина на нейното

изпълнение като дървен релеф. Това автоматично я поставя в групата на релефните дървени икони, разпространени на Балканите и по Черноморието през XIII век. Компетентно отношение по този проблем вече са изразили някои най-видни познавачи на средновековното изкуство като Н.П.Кондаков[93], Н.Мавродинов[94], Г.Сотириу[95], А.Грабар[96], Р.Ланге[97], А.Банк[98], Д.Талбот Райс[99], В.Хан[100], И.Максимович[101], В.Пуцко[102] и др., но странно – в коментарите си те загърбват созополската икона. Основно интересът им е насочен към споменатите и тук в пета глава три други релефни дървени икони от Македония (Кастория и Галишча)[103] и Крим[104] с фигурата на св.Георги, но винаги като прав воин-пешак (обр.58, 59). При кратките бележки на съответните места се ограничих с някои размишления по феномена барелефна дървена икона на Балканите, но тук е мястото за по-задълбочен коментар.

Към тази група паметници се причисляват още дървените врати от църквата "Св.Николай" в Охрид (там също има релеф на св.Георги) и дървеният релеф от Охрид, представящ фигурата на св.Климент[105]. От пръв поглед прави впечатление, че почти всички творби произхождат от Македония и се датират към XIII век. Това даде основание на Н.Мавродинов да заговори за едно специфично явление в Македония – взаимно проникване на византийското и романското изкуство в периода на латинското владичество над Солун. Не така категорично, но приблизително на същото становище стоят Р.Ланге и А.Грабар. От своя страна Г.Сотириу се опита да наложи мнението, че дървените релефни икони от Кастория (Костур) и Галишча са изработени в Константинопол през XIII век, но и той не отрича латинското влияние. Общо взето А.Банк и В.Хан приеха тази датировка и наличието на латинско (романско и ранноготическо) влияние, но оспориха непременно константинополската изработка. Сходни са изводите на А.Пуцко за иконата от Крим, в която вижда съчетанието на византийското наследство по Северното Черноморие и силното генуезко присъствие в тази зона след края на XII и през XIII век[106]. Много важно е и сведението му за две други нестигнали до нас дървени релефни икони от Крим[107].

Нека сега видим на този фон къде във времето и културното пространство трябва да поставим созополската икона. Несъмнено тя не може да бъде по-ранна от XII век поради посочените по-горе иконографски специфики и поради очевидния факт, че във византийския културен кръг дървените релефни икони не са разпространявани през епохата на владетелите от Македонската династия и първите Комнини. Известно е, че за разлика от Западна Европа във Византия скулптурата и релефът (става въпрос за голямоформатни пана с религиозни сцени и портрети на светии) не получават голямо разпространение[108]. Напротив, специално в Италия и Франция през XI-XIV век релефните, барелефните и орелефните дървени, костени и каменни изображения върху голямоформатни и малкоформатни триптихи, икони, пана и пр. са изключително популярни[109]. В мнозинството от случаите фигурите са допълнително оцветени, както впрочем е при коментираните тук икони от Крим, Македония и Созопол. Забележително е също така, че след прекършването на латинската мощ и поради стесненото латинско политическо, религиозно и културно присъствие на Балканите към края на XIII век, както и поради силните антикатолически настроения в православния Изток през XIV век изчезва и феномена барелефна рисувана дървена икона. Всичко това ме кара да мисля, че созополският паметник не е изолирано инцидентно явление, а пълноценно се втъкава в тази мода от XIII век на контаминиране на местните славяновизантийски традиции с влиянията на западноевропейското романско и раннотическо изкуство. Те са твърде засилени с формирането на Латинската империя (април 1204 година) и дъщерните ѝ рицарски държавици (по-специално тези в континентална Гърция и островите), както и в резултат на икономическата и културната инвазия на Венеция и Генуа по крайбрежието на Черно море и Адриатика[110].

Паметниците от Крим, а и созополската икона обаче налагат да се изостави тезата за един център на изработка на дървени барелефни икони (Македония или Константинопол) в православния Изток през XIII век. Впрочем творбите от Кастория, Галишча, Охрид, Крим и Созопол имат съществени отлики в иконографските решения и стила, за да ги свържем с продукцията на едно ателие или една регионална школа. Въпреки това технологията на изработка (дървен релеф с допълнително оцветяване) определено загатва за един първоизточник на въздействие, какъвто несъмнено е Западна Европа.При иконата от Кастория (Костур) например западните влияния прозират в по-голяма степен (щита, елементи от костюма, прическата и позата на св.Георги), в иконата от Созопол те са едва доловими (иконографията на пронизания звяр), а в кримската икона почти не се забелязват. Затова може да се приеме, че като стадиално явление между началото и края на XIII век в точките на по-силно латинско влияние в Изтока (по-специално Балканите и Черноморието), независимо едни от други, местни майстори възпроизвеждат византийските иконографии на св.Георги с технически способи и стилови елементи, обичайни за късноромanското и ранноготическото изкуство. В някои случаи даже се достига до контаминиране на иконографски решения, но това е неизбежно в подобни случаи.

Споделям предположението на Ив. Гошев, че созополският релеф е оцветен известно време след изработването му, но с уговорката, че дърворезбата е от XIII век, а оцветяването ще да е станало към края на XIII - XIV век. Действително, пълнокръвните, чувствени лица на св. Георги и св. Димитър, буйно развeтите хламиди и надиплените одежди и дори опитът да се загатне ландшафта (дървото, около което е увита змията) насочват по-скоро към творбите от палеологово време, отколкото към аскетичните и застинали фигури от ранния XIII век. Също така си задавам въпроса дали художникът, работил допълнително прикрепения към иконата живописен житиен цикъл на св. Георги от края на XV - XVI век, не си е позволил да освежи цветовете върху барелефа и дори да прерисува и дорисува някои елементи. Цветовата гама и колоритът от житийния цикъл удивително съвпадат с цветовете върху барелефа. Най-сетне върху главите на светците се виждат малки червени диадеми, които имат своите реалии най-рано върху паметниците от XVI век.

Съвършено трудно и хипотетично е да се разисква въпроса за ателието, изработило созополската икона. Ако действително в Крим има производство на релефни икони[111], може да се предположи, че при активното корабоплаване по Черноморието генуезки, латински, венециански, византийски и пр. кораби могат да пренасят такава продукция както през XIII, така и през XIV век. От една страна е известно силното генуезко политическо и културно присъствие в Крим след края на XII век, с което се свързва друга една релефна икона със св.Георги драконоборец от камък, открита при проучване в Судак (обр.207). От друга страна Созопол е важно черноморско пристанище, отбелязано в портулани, карти и лоции от края на XIII до края на XIV век[112]. Същевременно през XIII-XIV век градът е сред големите балкански религиозни средища, тукашната епископска катедра е пряко подчинена на Цариградската патриаршия[113]. На острова срещу пристанището се намира един от най-известните манастири на Балканите "Св.Йоан Предтеча", възстановен през 1263 година от известния византийски пълководец Михаил Глава. В самия град има още няколко църкви и манастира "Св.Кирик и Юлита", който през 1270 година получил метоха "Св.Георги", разположен на юг от Созопол[114]. Това съвсем естествено превръща Созопол в голям консуматор на култови предмети, реликви и разбира се – на икони през XIII век. По принцип не изключвам, но смятам за съвсем нищожна възможността барелефната икона да е изработена в самия град, защото тук реално генуезко и латинско присъствие не е имало както през XIII, така и през XIV век[115]. По-вероятно ми се струва да е закупена, донесена

или подарена за някоя от созополските църкви или манастири от другаде – например от Крим. Почти невъзможно е да се установи кога е станало това. Може би непосредствено след изработването на иконата, а може и десетилетия по-късно. А може и към края на XIV – началото на XV век, когато Созопол е застрашен осезателно от османските турци и както никога се нуждае от застъпничеството на светците-воини. Прочее, предполага се, че точно тогава барелефът е преработен и допълнен с житиен цикъл на св.Георги, за който ще стане дума в последната глава на това изследване.

Предатирането на созополската икона от X-XI век към XIII век обаче все още не значи, че драконоборската иконография не намира ранен прием в българските земи. Представените по-горе медалиони от Преслав и Цар Асен, както и щемпелите върху белоглинени съдове от Несебър (обр.167) са показателни в това отношение.

В края на X и особено около средата на XI век обаче центровете в Североизточна България търпят тежки поражения, което води до прекъсване на активния духовен и културен живот[116]. Тогава част от висшия клир и изявените творци се насочват към югозападните български земи, където се установяват новите владетелски и патриаршески резиденции на българското царство[117].

Тъкмо в този регион и по-точно в църквата "Козма и Дамян" в Костур (Кастория) е открита най-ранната засега фреска от средата на XII век със св.Георги конник и змееборец, спасител на царкинята[118]. Сцената е изпълнена малко грубо, но енергично и със замах, подсказващи недостатъчно овладени елементи, но пък отправя ясно послание към зрителите. Действително фреската от Костур бележи началото на нова художествена традиция в балканския югозапад, където ще има отчетливо развитие през следващите векове.

Например към средата на XII век е зографисан храмът "Св:Георги" в Нови Пазар, като върху централното пано над входа кападокийският светец е представен във вихрен галоп (обр.226)[119]. За съжаление част от стенописа е повреден и не може да се разбере коя от конните иконографии е представена. Традицията продължава и през XIII – XV век, когато са зографисани едни от най-известните църкви в региона – Старо Нагоричино, Дечани, Кремиковци, Драгалевци и пр. Св.Георги конник присъства неизменно, но змееборският сюжет е подменен с най-популярната по това време сцена св.Георги спасява царкинята, която води към града завързания дракон[120].

Освен Кападокия и България утвърден център на култа към св.Георги конник и змееборец още от IX – X век е Грузия. По-горе стана реч, че твърде рано тук намира масов прием сходният по иконография и семантика сюжет "светецът поразява Диоклециан". Същевременно грузинското изкуство е широко отворено към византийските художествени достижения. Още върху сребърни иконки от края на X век св.Георги започва да се представя като змееборец, а чудовището има характерното за средновизантийския период дълго змийско тяло и рог на челото (обр.189)[121].

Особено показателна за символиката и идейните източници на змееборския сюжет е друга сребърна икона от XI век[122]. Отново св.Георги конник пронизва влечугото с копие, подпомаган от ангел и благославян от Бог. Тук изглежда сме изправени пред особено нагледна илюстрация, отразяваща влиянието на апокалиптичните текстове при формирането на тази иконография. Ярко е подчертана принадлежността на кападокийския светец към ангелското воинство, вплетено в битка с тъмните сатанински сили, персонифицирани със змея (Апокалипсис: 12 и 13). Змееборският сюжет заедно със сцената, на която светецът убива Диоклециан, стават емблематични за св.Георги в грузинското изкуство и се тиражират непрекъснато върху паметници през цялото Средновековие. Някои от тях като фреските в църквите, посветени на св.Георги в Алша и Адиши от XI-XII век[123] и мингрелския град Календзиха (XIV век)[124], са истински шедьоври на християнското изкуство. Специално в Календзиха по покана на мингрелския княз Давид Вамек I през 1383 – 1396 година работи известният константинополски художник Мануил Еугеникос. В едно от централните пана, напълно по вкуса на владетеля, е представен неговият патрон св.Георги в напрегната и драматична схватка с дракона (обр.218). В случая обаче по-скоро става дума за творба, изпълнена в духа на зрялото столично палеологово изкуство, отколкото за типично грузинско художествено произведение. Византийско влияние се долавя и в моделирането на св.Георги драконоборец върху емайлова плочка от XV век, но изразните средства са по-характерни за грузинските приложници (обр.197)[125].

Освен Египет, Мала Азия, Задкавказието и България, изявен православен център на култа към св.Георги змееборец е Русия. Тя също е в периферията на византийския културен кръг, но както и в посочените по-горе региони, змееборската иконография едва ли идва чрез официалното константинополско изкуство. Най-ранните паметници, върху които е претворена, са отново предмети на дребната металопластика от XI – XII век, намирани в Новгород, Рязан, Зеленче, Серенск и пр.[126] Прототипите на тези медалиони навярно идват от Крим, където сходни висулки се разпространяват още през VII – X век. Най-после да не забравяме, че тъкмо през X – XII век руските князе задълго установяват господството си над северното крайбрежие на Черно море[127]. Те също възприемат св.Георги за свой патрон, което засилва култа[128], а непрекъснатите битки с варвари, езичници и мюсюлмани актуализират змееборския сюжет.

Според Н.П.Кондаков и В.Н.Лазарев превръщането на леката руска конница в основен ударен отряд срещу номадите (хазари, печенеги, узи и кумани) еманципира конната иконография, защото ездачът-светец е естественият предводител и покровител в схватките с противниковата конница[129]. В този смисъл носенето на медалиони апотропеи с неговия образ е обяснима практика. Тя продължава без прекъсване през XII – XIV век, но металните медалиони постепенно отстъпват място на каменните иконки (основно шиферни), стотици от които са намерени в древноруските центрове (обр.157)[130]. Изглежда че традицията е пренесена от Византия през XI век, когато стеатитовите иконки са на мода, но върху тях змееборската иконография е рядко изключение. Явно руските ателиета отговарят на голямото търсене и формираните местни вкусове като възприемат технологията, но насищат иконографията с чисто руско съдържание. Формират се и няколко водещи ателиета в по-големите княжески градове като Новгород, Владимир, Суздал и Москва[131]. Общо взето иконографската схема е една и съща – св.Георги воин и конник, благославян понякога от божията десница, пронизва змей. Обикновено се работи стереотипно за масовия потребител (предимно воини). Фигурите са малко ъгловати, често изглеждат сковани, а дрехите – декорирани. Сцената е моделирана по-качествено върху серия медни и бронзови иконки, разпространявани в Русия основно през XIV – XV век[132]. Иконографията е сходна, но телата на воина и коня са по-пластични и раздвижени.

Змееборският сюжет навлиза твърде рано и в официалното голямоформатно руско изкуство. Най-яркият пример са релефите от XI век в Печорската лавра – един от сакралните храмове на Киевска Русия[133]. Конниците св. Георги и св.Тодор в пълна воинска екипировка галопират един срещу друг и поразяват змейове с дълги преплетени змийски тела. Композицията е решена в духа на задкавказкото изкуство, където великомъчениците се явяват в този вид като пазители на църквите. Тук обаче св.Георги не пронизва Диоклециан, а змей. Ето защо може да се приеме, че става въпрос за формално заимстване от Грузия или Армения[134], но съдържанието е преработено в духа на руските художествени традиции и предпочитания.

В храма "Св.Георги" в Стара Ладога кападокийският светец също е представен като воин конник, но напрегнатата битка е заменена с триумфално шествие, при което царкинята води завързан омаломощения звяр (обр.219)[135].

Това всъщност е друг иконографски тип, следващ друга литературна традиция, която ще е тема на една от следващите глави.

Сравнително повече са запазените фрески и икони със св.Георги драконоборец от XIV век. Водеща е новгородската школа, която ще представим с две икони от втората половина на XIV век. Едната е от бившата сбирка на Васнецов[136]. Кападокийският светец е изобразен с необикновено мощна, богатирска фигура, която запълва цялата горна половина на паното. Лицето излъчва непоколебима решителност, а таранният удар с копието е нанесен с такъв порив, че победата над чудовището не буди никакво съмнение. При това то изглежда твърде дребно и немощно в сравнение с исполинската фигура на светеца. Под влияние на византийския художествен стил от XIV век зографът е загатнал елементи от природния ландшафт, но те изглеждат по-скоро изкуствено крехки и едва доловими апликации на фона на широко разпрострялата се драконоборска сцена.

Втората икона, съхранявана в Руския музей в Москва, е истински шедьовър и върхово постижение на руския творчески гений от епохата на Теофан Грек (обр.211)[137]. Художникът има тънко чувство за композиция и съразмерност. Много ефектно сцената е обрамчена с живописна рамка, извън която се подават опашката на коня, краят на копието, гънка от хламидата и част от нимба. Като се прибави начупеният и обемен планински релеф, се стига до една своеобразна дълбочина и простор, което придава на битката с дракона повече универсално, отколкото чисто локално значение. И това внушение се подсилва с подаващата се от космическия безспир благославяща божия десница. От цялата икона струи светлина, идваща като че ли от всички посоки. На фона на тъмната пещера (леговището на звяра) тя навява светли надежди и подсилва усещането, че с победата над чудовището християните ще заживеят в един прекрасен свят, облян от божествено лъчение. Този оптимизъм има и своите исторически реалии в руската действителност от края на XIV век. Дмитрий Донски и Александър Невски вече са спечелили първите крупни победи над поробителите от Изток и Запад, което формира нова, освобождаваща се от робското ежедневие народопсихология. Художественият образ на св.Георги драконоборец съвсем естествено се превръща в обобщаващ символ и върхова еманация на нескриваните надежди и отдавна жадуваните победи.

Сходни тенденции носи и иконата от бившата сбирка на Остроухов, датирана към средата на XV век[138]. Тук вече фонът е направо искрящо златист, сякаш облян от слънчева светлина, а щитът има формата на ясно слънце.

Змееборската иконография на св.Георги е твърде популярна и в Южна Италия, където има старо гръкоезично население, а през VIII – IX век се установяват хиляди иконопочитатели от малоазийските манастири. Византийското влияние продължава да е много силно и през IX – XII век, което съдейства, както никъде в християнския свят, за взаимно опознаване, проникване и интегриране на художествените достижения от мистичния православен Изток и прагматичния католически Запад. Впрочем спомена се, че точно от тази творческа амалгама ще изкристализира тричентото, еманципирало и подготвило идейно и художествено италианското Възраждане.

Най-ранната фреска със св.Георги змееборец е в скалната църква до Фаджано от XI век[139]. Тук, както и в близките по датировка стенописи от Поджарто, Санто Вито и Бриндизи (XII век)[140] въздействието на византийските прототипи е определящо. В творбите от XIII – XIV век обаче св.Георги все повече придобива рицарски вид, а змеят се трансформира в дракон. Илюстрация на новите тенденции са стенописите в Метола, Монтреале[141] и релеф върху фасадата на "Сан Марко" във Венеция (обр.158)[142].

Изглежда, че както в Русия, Грузия, Крим и Италия, така и в България най-ранните паметници с иконографията "св.Георги змееборец" са предмети на дребната пластика, сиреч предимно лични апотропеи, най-популярни сред войниците. Сериозен аргумент в подкрепа на това твърдение е "Чудото на св.Георги с българина", написано към X век,в което кападокийският светец – ездач спасява български конници. Явно този сюжет първоначално завладява определени обществени среди, включително и част от аристокрацията.

По такъв начин се оказва косвен натиск върху църквата и в периферните зони на Византия към X – XI век полуапокрифната змееборска сцена навлиза в литературата и официалното изкуство с негласното съгласие на провинциалното духовенство. Именно затова личните медалиони, иконки и прочие миниатюрни предмети със св.Георги змееборец предхождат с повече от столетие първите храмови икони и стенописи в Русия, България, Крим и Италия.

Изглежда, че сходни процеси протичат в самата империя и по-специално в нейната метрополия Константинопол. Образно казано, през XI – XII век змееборският сюжет буквално е обсадил столицата, но до късно патриаршията и столичният клир не допускат въвеждането му в официалното изкуство. В тази канонична среда може би все още е жив споменът за анатемите, изречени през IX век по повод някои сцени, касаещи тъкмо св.Георги[143]. Напълно вероятно сред тях да е и историята със змея, защото нейният произход действително е неясен и стряска канониците.

И все пак не е изключено още през X век отделни малки паметници със змееборския сюжет като щемпелованите белоглинени съдове да попадат в столицата, а защо не и да се произвеждат тук. Те обаче нямат отношение към високото изкуство и без съпътстващи надписи не са достатъчен афиш за иконографията. По-категорични в тази насока са няколко печата на византийски сановници от края на X век със св.Георги змееборец (обр.245)[144].

В музея в Балтимор пък се съхранява стеатитова иконка, на която ясно се вижда, че е светецът е моделиран като конник, пронизващ змей (обр.206)[145]. Ако тези паметници действително са произведения на константинополски ателиета, трябва да се коригират някои крайни становища за невъзприемчивата столична публика към змееборската тема. И все пак иконката специално е паметник с неясен произход, чиято иконография няма паралели сред останалите стеатитови творби. Фината моделировка, издължените пропорции, крехката физика и драпираните одежди насочват към по-ранните прояви на официалното Комниново изкуство от края на XI – XII век. Иконографията на змея с двойно преплетено змийско тяло и рог на челото, но без следи от крила и крака, също не може да се отнесе по-късно от средата на XII век.

Сходна сцена е моделирана и върху капак на реликварна кутия от слонова кост и съхранявана понастоящем в музея на град Майнц (обр.208)[146]. Скъпата суровина и стилното изпълнение подсказват, че кутията е изработена в някое ателие във византийската столица. Мощната фигура на светеца в класическо облекло и въоръжение, както и иконографията на змея (почти съвпада със змея от стеатитовата иконка) най-общо датират капака в XI век.

Ако тези два паметника и печатите действително произхождат от Константинопол, то изглежда че тукашните майстори започват да проявяват интерес към змееборския сюжет, наложен вече в останалия християнски свят. Столицата наистина е несравним и уникален град, но не е консервирана и изолирана от процесите в останалите провинции. Наистина тя е законодател на тенденциите, особено в християнското изкуство, но въпреки всичко по естествен начин тук се инфилтрират (предимно на профанно ниво) и провинциални традиции. Така че в многобройните константинополски ателиета могат да се поръчват и изработват за частни лица различни реликварии, моливдовули и иконки, но те да нямат пряка връзка с голямоформатното официално столично изкуство. Затова и оставам на становището, че до падането на града под ударите на кръстоносците през 1203 година змееборската иконография така и не намира официален прием и не се зографисва по храмовете, олтарните икони, хоругвите и прочие.

Вече се спомена, че още към края на XI – XII век в кападокийските пещерни манастири навлизат някои характерни за столичната живопис особености и тенденции. Те оказват силно въздействие върху притимивните сирийски фрески, които доминират между VI и XI век. Стенописите от XII – XIII век в "Белисарама" вече са по-близо до духа на къснокомниновата живопис[147], но в иконографско отношение продължават местните традиции от предните поколения.

След прогонването на кръстоносците през 1261 година Константинопол се нуждае остро от много добри, школувани художници, които да възобновят блясъка на позападналите и осквернени храмове и дворци. В това отношение Кападокия, Никея, Трапезунд, Македония и Грузия представляват своеобразен резерв от творчески потенциал, който по принуждение е използван без особени скрупули. В резултат на така създалата се ситуация иконографията "св.Георги конник и змееборец" изглежда найпосле влиза триумфално в столицата заедно с армията на Михаил VIII и заема полагащото ѝ се място в украсата на официалните сгради.

Най-ранното запазено автентично изображение на кападокийския светец като конник в Константинопол е в църквата при мартирия на св.Евтимий до хиподрума от края на XIII век[148]. Св.Георги наистина е представен като воин-ездач, но не се забелязва фигура на змея. Не може да се определи еднозначно дали е заличена, или зографът се е придържал стриктно към столичните традиции от предните столетия, когато драконоборството е избягвано.

И все пак змееборската иконография навлиза в официалното изкуство на Константинопол през XIV век, за което изрично свидетелства Псевдо Кодин[149]. В трактата

"За придворните чинове" се твърди, че на Роджество Христово в двореца се издигат воински хоругви, като на две от тях е изобразен св.Георги конник и св.Георги драконоборец. Канонизирана и приета от столичното изкуство през XIII – XIV век, змееборската иконография продължава да се радва на широк прием и в останалите територии на империята – Мала Азия, Балканите и Кипър.

Към края на XIV – XV век се датират стенописите в църквата "Св.Йоан" в Гераки (Гърция), където св.Георги е представен като конник, поразяващ змей. Богато орнаментираните одежди, диадемата, разнообразната палитра и фината моделировка свързват фреската с някои македонски и кипърски пана от XIII – XIV век, където е регистриран същият сюжет[150]. В кипърските творби обаче се долавят ред западноевропейски елементи, навлезли по време на продължителната окупация на острова от кръстоносците. Най-нагледно са илюстрирани те върху една кипърска икона, попаднала в синайския манастир "Св.Екатерина", на която се хвърлят в очи западното въоръжение и знамето с рицарския кръст в десницата на светеца[151].

В Трапезундската империя местните Комнини по стара фамилна традиция въздигат св.Георги за свой патрон и често поставят лика му върху своите монети[152]. Най-показателен в това отношение е владетелският портрет на Мануил III (1349 – 1390) в най-голямата трапузендска църква "Св.София" (обр.19). Императорът е в кафтан с извезан кръгъл медалион на гърдите, в който е представен св.Георги като воин-конник, пронизващ с копие змея. Като самостоятелно пано тази иконография е засвидетелствана и в други трапезундски храмове от XIV – XV век ("Св.Анна" и манастирската църква в Сумела)[153]. В стилово отношение местните майстори търпят по-осезателни влияния от близките Кападокия и Грузия, отколкото от далечния Константинопол. В противовес на шестващия по това време палеологов стил фигурите са уравновесени и статични, а палитрата по-приглушена.

Към класическите византийски паметници със св.Георги змееборец спадат и няколко икони. Едната е голямоформатна живописна (олтарна?) от края на XIV – началото на XV век, съхранявана в синайския манастир "Св.Екатерина"[154]. Развятата от вятъра хламида и многопластовият природен ландшафт са опит за постигане на дълбочина и перспектива, но този ефект е потиснат от фигурата на ездача, която почти запълва правоъгълната рамка (обр.212). Тялото на св.Георги е едро и мощно, а лицето излъчва спокойствие и увереност в победата. Липсва рязкост и напрежение дори в издигнатата десница, нанасяща смъртоносен удар на чудовището. Създава се усещането по-скоро за триумфален ход, отколкото за драматична битка. Ето защо в това произведение само на пръв поглед се долавят спецификите на къснопалеологовия стил. Загърбената перспектива, идеализираният почти безизразен лик и маниерната строга тържественост насочват по-скоро към тенденциите, наложени от исихазма в края на четиринадесетото столетие. Явно иконата е дело на манастирско ателие, в което исихасткото монашеско изкуство категорично е взело връх над ренесансовите повеи, характерни за зрелите палеологови творби. Една от най-изящните сред тях е мозаичната икона със св.Георги конник и драконоборец от първата половина на XIV век, съхранявана в Лувъра (обр.205)[155]. Трудно може да се посочи по-динамично и действено художествено превъплъщение на тази сцена в средновековното изкуство. Светецът и чудовището са вплетени с такова настървение в битката, че създават усещането за кълбо от изпепеляващи страсти. Впрочем кръглата форма на иконата и умело създадената илюзия за дълбочина много ефектно затвърждават подобно впечатление. Конят е в буен галоп с развята грива и опашка. Устремът се подсилва и от развятата като от силен вятър хламида. Светецът е силно наклонен напред, за да увеличи силата и поразяващия ефект от удара с копието, забито в отворената паст на дракона. Той също е напрегнат и се гъни в конвулсии и ярост. Като добавим към това яркия колорит, крехката, лека, но енергична фигура на св.Георги, освободените движения и експресивността, очертаваме най-общо стила на най-ярките представители на столичното палеологово изкуство.

Негови по-късни прояви се проследяват в няколко каменни иконки, датирани към началото на XV век. Най-изящният екземпляр е моделиран от стеатит и се съхранява в Берлин (обр.204)[156]. Релефът е сравнително висок, а змееборската сцена прелива от движение, напрежение и детайли. Конят и св.Георги са извърнати в сложен ракурс при нанасяне на удара в широко зиналата паст на дракона. Тези прекалено напрегнати тела създават чувството за изкуствено постигната динамика. Това впечатление се засилва от мощния уравновесен торс на светеца и неестествено изправената глава, върху която два ангела поставят венец. Композицията налага впечатлението, че св.Георги е коронован с диадемата на пълководец триумфатор, а не с мъченически венец.

Докато върху екземпляра от Берлин тази тема е само загатната, то върху друга варовикова икона от Судак (кримската генуезка фактория Согдея) тя е изведена на челен план (обр.207)[157]. Св.Георги в стремителен галоп поразява дракон с таранен удар. Увенчан е с голяма кралска корона с лилии, използвана при интронизацията на западноевропейските владетели през XIV – XV век[158]. Не само формата на короната, но и прическата следват западноевропейската мода. Това не е за учудване, когато иде реч за най-значителната колония на италианската морска република, чийто патрон е тъкмо св.Георги. Тези влияния в случая са повече формални, защото изпълнението загатва за местен каменоделец, не особено вещ в стила и канона.

По Черноморието се намират и висококачествени генуезки паметници със змееборската иконография от XIV – XV век, като фрагмент от стъклена чаша, намерен в Мангалия (обр.140)[159]. Едрото туловище на дракона с масивни крака и големи криле несъмнено е в духа на западноевропейското изкуство, което чрез подобни експортни творби косвено влияе върху стила на местните майстори. Важното е да се подчертае, че през XIV – XV век св.Георги драконоборец с новата иконография на чудовището става предпочитан за превъплъщение сюжет както за художниците от водещите ателиета във Византия и съседните страни, така и за по-посредствените провинциални имитатори. Даже от XIV век нататък този сюжет именно започва да се тиражира масово повече отвсякога.

За илюстрация могат да се посочат сребърни съдове (обр.220)[160], серия шиферни и бронзови иконки от староруските центрове (обр.157)[161] и десетки керамични блюда от Северното Черноморие (обр.198, 200)[162]. Някъде фигурата на ездача е твърде стилизирана, но върху няколко сграфито паници сцената е разгърната очевидно с майсторството на школувани творци (обр.200). Чрез умело нарушените пропорции на коня, гравиран с необикновено мощен торс, се постига впечатлението, че животното е пълноценен помощник на св.Георги в битката със сатанинския звяр. Явно в случая става дума за някои фолклорни разкази, които битуват на профанно ниво сред обикновените християни. Последните често рисуват (независимо от скромните си художествени възможности) змееборската сцена с остри предмети върху камъни, тухли и др. Рисунка графит от Крим илюстрира тези стремежи (обр.199)[163].

Предпочитанието към образа на кападокийскя светец и по-специално към победоносната змееборска иконография е напълно обяснимо на фона на историческите реалности през XIV – XV век. Целият източноправославен свят е впрегнат в апокалиптична битка с исляма. Турци и татари периодично и последователно завладяват изконни християнски центрове и области, като поставят под въпрос бъдещето на цели народи и държави. Както през XI, така и към края на XIV и през XV век надеждата остава в Бога и победоносния светец-воин, който да победе християнската войска срещу ислямската конница, възприемана като сатанинска сила. В този смисъл иконографията св.Георги драконоборец придобива и апотропеично значение, което обяснява масовото ѝ тиражиране както в храмовете, така по крепости, знамена, битови предмети, лични амулети и прочие.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ОСМА ГЛАВА

[1] **Ch.Clermont-Canneau**. Horus et St. Georges d'après un bas-relief inédit du Luvre. – Revue archéologique, 32/1876, p.372-399; **O.Wulf**. Altchristliche und mittellalterliche byzantinische und italiencsche Bildewerke, I.Berlin, 1909, S.183, 191, Nr.1128; **R.Forrer**. Römische und byzantinische Seiden-Textilien aus dem Gräberfelde. – In: Achmim-Panopolis. Strassburg, 1891 (Цит. по: **Ив.Гошев**. Един средновековен релеф от Созопол. Принос към иконографията на драконопобедителите конници Св.Георги и Св.Димитър във византийското изкуство. София, 1929, с.11, 22 сл.). Самият Ив.Гошев поддържа становището за ранни портрети на св.Георги конник и змееборец. Размишление в тази насока с цитиране на трудно достъпни съчинения от края на миналия век в: **J.Strzygovski**. Der koptische Reiterheilige und der hl.Georg. – Zeitschrift für Ägyptische Sprache, XL/1902, S.49-60.

[2] **K.Krumbacher**. Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung. München, 1911; **J.Aufhauser**. Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung. Leipzig, 1911, S.245 f.; **H.Delehaye**. Les légendes grecques des saintes militaires. Paris, 1909, p.45-76; **J.Strzygovski**. Op.cit., p.49-60; **А.Кирпичников**. Св.Георгий и Егор Храбрий. Санкт Петербург, 1879, с.1-4.

[3] **J.Aufhauser**. Op.cit., p.245 f.

[4] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.10, 332; **J.Aufhauser**. Op.cit., p.31-32, 52-62; **А.В. Рыстенко**. Легенда о Св.Георгий и драконе в византийской и славянорусской литературе. Одесса, 1909, с.22-26.

[5] **J.Myslivec**. Svatý Jiří ve východokřestanském umění. – Byzantinoslavica, V/1933-1934, p.325-359; **В.Н.Лазарев**. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия война в византийском и древнерусском искусстве. – ВВр, VI/1953, с.200; **М.В.Алпатов**. Образ Георгия война в искусстве Византии и древней Руси. – ТОДЛ,XII/1956, с.293; **В.П.Даркевич**. Светское искусство Византии. Москва, 1975, с.147.

[6] **G. de Jerphanion**. Les églises rupestres de Cappadoce, I. Paris, 1925, p.97, 482, tabl.135-1; II, p.332, tabl. 187-2; **M.Restle**. Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, II. Recklinghausen, 1967, S.53-56, 245, Abb. 8, 23; **J.Baltrušaitis**. Etudes sur l'art médieval en Georgie et en Arménie. Paris, 1929, p.48, 58, pl.LXVII-LXVIII.

[7] **H.Leclercq**. Cheval. – DACL, III. Paris, 1948, col.1286.

[8] **A.Grabar**. L'Empereur dans l'art byzantin. London, 1971, p.45-54.

[9] Ibidem.

[10] **A.Grabar**. La soie byzantine de l'évèque Gunter a la chathédrale de Bamberg. – Jahrbuch der bildenden Kunst, 7/ 1957, S.14-27.

[11] **A.Grabar**. L'Empereur..., p.45 etc.

[12] **Eusebios**. Vita Constantini, I, III, p.3 (=Migne. Pgr, XX, col.1057).

[13] **Г.Атанасов**. Оловен медалион от ранновизантийската крепост до с.Войниково, Добричко. – Сборник Добруджа, 10/1993, с.47-53.

[14] RIC, VIII. London, 1981, p.233, pl.8.

[15] **А.В.Банк**. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Москва-Ленинград, 1966, с.277, фиг.1.

[16] **Procopius Caesariensis.** De aedificilis, p.181; **A.Grabar**. L'Empereur..., p.46-47.

[17] **B.Montesquiou-Fezensac**. L'arc triomphale d'Eginhard.-CA, IV/1949, p.79-98; VIII/1956, p.147-160.

[18] **B.Montesquiou-Fezensac**. Op.cit.,IV, p.98-99.

[19] **A.Barb**. Magica varia. – Syria, XLIX, 3-4/1972, p.358-360; **H.Leclercq.** Solomon. – Jn: DACL, XV, 1950, col.558; **O.Wulf,** Op.cit., Nr. 436, 827-9.

[20] **S.Petridés**. Amulette byzantine en plomb. – Échos d'Orient, 1906, p.214-215.

[21] **L.Kybalova**. L'art des bords du Nil. Les tissus coptes. Paris, 1967, p.48 f., pl.49-55; **M.Ruschowskaya**. Tissus coptes. Paris, 1990, p. 129-133; **H.Leclercq**. – Jn: DACL, II, Paris, 1924, col.247-250, pl.1284-86.

[22] **G.Kaster**. Menas von Ägypten. – In: Lexikon der christlichen Ikonographie, 7.Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1974, col.4-6.

[23] **Ch.Diehl**. Manuel d'art byzantin. Paris, 1910, p.67, fig.23; **G.Schlumberger**. Mélanges d'archéologie byzantine. Paris, 1924, pl.XVII; **H.Leclercq**. Bauit. – DACL, III, Paris, 1924, col.247; fig.1285; XV, 1590, col.1498.

[24] **S.Petridés**. Op.cit., p.214-215; **R.Lange.** Die byzantinische Reliefikone. Recklinghausen, 1964, S.93-94; **Г.Атанасов**. Сребърен медалион с образите на пророк Даниил и свети Георги от ранносредновековната крепост до с.Цар Асен, Силистренско. – Археология, 3/1990, с.42-43.

[25] **Р.И.Рубинщейн**. Гор (Хор). – В: Мифы народов мира, I. Москва, 1980, с.310-311.

[26] **Ch.Clermont-Canneau**. Op.cit., p.372-399.

[27] Ibidem; **R.Forrer**. Op.cit.

[28] **C.Weigner**. Theodor. – In: Lexikon der christlichen Ikonographie, 9. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1976, col.444-451; **E.Lucchesi Pali**. Georg. – In: Lexikon..., 6, 1974, col.366-73; **K.Walker**. Pantaleon. – Lexikon..., 8, 1976, col.111-114.

[29] **E.Dimitrova**. The Terracotta Relief Plaques from Vinica. – Starinar, XLIII-XLIV/1992-1993, p.63-64, fig. 11; **M.Ross**. Catalogue of Early Christian Objects in the Collection of Dumbarton Oaks. (=DOC, II). Washington, 1965, p.135-138, pl.XCVIII-N; **O.Dalton**. Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East Department of the British Museum. London, 1901, p.111, 175, Nr.548; **G.Zacos, A.Veglery**. Byzantine Lead Seals, 1, 2. Basel, 1972, p.790-794, Nr. 1282-1291, pl.101

[30] **J.Strzygowski**. Op.cit., p.50, fig.1.

[31] Този пропуск е компенсиран от А.Льоклерк в: (вж.DACL, II. Paris, 1925, col.224, fig.1266).

[32] **D.Mano-Zissi**. La question des différentes écoles de mosaïques gréco-romaines de Yougoslavie et essai d'une esquisse de leur évolition. – In: La mosaïque gréco-romainne. Paris, 1965, p.288-290, fig.11; **H.Stern.** Quelques problèmes d'iconographie paléochretienne et juive. – CA, XII/ 1962, p.101-104, fig.3.

[33] **G.Brusin**. Contributo all'interpretazione dei mosaici cristiani nella zona dela basilica di Aquileia. – Actes du Vee congrès international d'archéologie chretienne. Paris-Roma, 1958, p.433-434, fig. 1, 2; **D.Mano-Zissi.** Op.cit., p.291.

[34] **J.Strzygowski**. Op.cit., p.50; DACL, II, 1924, col.224

[35] **J.Strzygowski**. Hellenistische und koptsche Kunst in Alexandria. – BSAA (Wien), V/1902, S.310, Abb.18.

[36] **H.Leclercq**. – DACL, II. Paris, 1925, col.231-232, fig. 1271

[37] **P.Bourguet**. Musée National du Louvre. Catalogue des étoffes coptes, I. Paris, 1964, p.90, 213, 316, 339, fig. C-19, 20, E-68, F-186, G-150; **H.Lübke**. Koptische Kunst. Essen, 1903, S.383, T.XIII-472; **E.Gerspach**. Tapisseries coptes. Paris, 1890, p.4, fig.76; L'art copte. Paris, 1964, p.221; **L.Kybalova.** Op.cit., p.48, 104, fig.49-56.

[38] **J.Ficker**. Denkmäler der elsässischen Altertumssamlung, II. Strassbourg, 1907, Abb. 7; **W.Reusch**. Frühchristliche Zeugnisse im Einzugsgebiet von Rhein und Mosel. Trier, 1965, S.134-135, Abb. 130; DACL, XV, 1953, col.1691.

[39] **H.Leclercq**. Carreau. – DACL, II, 1925, col.2179-2185; VI, 1925, col.1957-1958; **J.Ferron, M.Pinard**. Plaques de terre cuite prefabriquées d'epoque byzanine découvertes a Cartage. – Cahiers de Byrsa, II/1953, p.97-116; **N.Duval, P.Février**. Le decor de monuments chrétiens d'Afrique (Algerie-Tunisie) – In: Actes de VIIIe CIAC. Barcelona, 1972, p.33-34.

[40] **B.Brentjes, S.Manazakanjan, N.Stepanian**. Kunst des Mittelalters in Armenien. Berlin, 1981, Abb. 65.

[41] **O.Wulf**. Op.cit., Nr. 1128.

[42] Лампата е изложена в залата за коптско изкуство в Лувъра и е датирана в VIII век. Не успях да открия публикация, но се запознах на място с изображенията през есента на 1994 година.

[43] **K.Weitzmann**. The Monastery of Saint Catterine at Mount Sinai. The Icons. Princeton-New Jersey, 1976, p.71-73, pl.XXIX-B53, XCVIII. Тук иконата е отнесена към втората половина на IX и началото на X век. Според мен е по-удачно да се датира към VIII-началото на IX век, както се предлага в: **G. et. M.Sotiriou.** Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1958, p.237. fig.31.

[44] **Н.А.Аладашвили**. Монументальная скульптура Грузии. Москва, 1977, с.52, рис.55.

[45] **J.Myslivec.** Op.cit., tabl. V.3; **Н.А.Аладашвили.** Цит.съч., с.170.

[46] **Н.А.Аладашвили.** Цит.съч., с.52, обр.56.

[47] Иполит Делайе доказва, че още през IX век е записано чудо на св.Теодор Тирон (парижки ръкопис № 1470), където се разказва как в околностите на Евхаита светецът стрелял и убил един дракон; вж. **H.Delehaye.** Les légendes grecques des saints militares, p.20, 115-117.

[48] **M.Chatzidakis.** Byzantine Art in Grecce. Athen, 1989, p.67.

[49] **J.Strzygowski.** Die Baukunst der Armenien und Europa, I. Wien, 1918, S.296, Abb. 330; **J.Baltrušaitis**. Op.cit., p.49.

[50] **Н.А.Аладашвили**. Цит.съч., с.100, фиг.94.

[51] **J.Baltrušaitis.** Op.cit., p.48, pl.LXVII-108, 109; **Н.А.Аладашвили.** Цит.съч., с.146, 170, рис.146, 150, 156, 158; **Ш.Амиранашвили.** История грузинского искусства. Москва, 1950, с.186-188; История грузинской монументальной живописи, 1, Москва, с.152-155; **R.Mepisaschwili, W. Zinzadse**. Die Kunst des alten Georgien. Leipzig, 1977, S.144-150, 250.

[52] Jewellery at Metalwork in the Museums of Georgia. Leningrad, 1986, pl.114.

[53] Ibidem, pl.115, 157; **R.Mepisaschwili, W.Zinzadse**. Op.cit., p.273.

[54] Jewellery..., p.112.

[55] Ibidem, p.209.

[56] **И.И.Репников**. Некоторые могильники крымских готов. – ИАК, 19/1906, табл.XII-4; **А.И.Айбабин**. Хронология могильников Крыма позднеримского и раннесредневекового времени. – МАЭТ (Симферополь), 1/1990, с.68-69, рис.55-3,4. Сведението за медалиона от Бошняковския некропол дължа на А.Херцен.

[57] **G.Kaster**. Op.cit., col.4-6.

[58] **Ю.А. Кулаковский**. Прошлое Тавриды. Киев, 1914, с. 74-75; **А. Л. Якобсон**. Средневековый Крым. Москва, 1964, с.32-33.

[59] **Пак там**.

[60] Rom und Byzanz. Archäologische Kostbarkeiten aus Bayern. München, 1989, S.212, Nr.310.

[61] **L.Bonomi**. Cimiteri paleochristiani di Sofiana (Restrotera di Gela). – RAC, XL, 3-4/1964, p.187-189, 216, fig.20.

[62] **O.Wulf**. Op.cit., p.303, Nr.1613.

[63] **Г.Атанасов**. Сребърен медалион..., с.42-48, обр.1.

[64] **J.Daniélou**. Daniel. – In: RAC, III,p.518; **K.Weitzmann**. Die Illustration der Septuaginta, III-IV. 1952-1953, S.119-120; **Kl.Wessel**. Daniel. – In: Reallexikon zur byzantinische Kunst, I.Stuttgart, 1966, col.1113-1114.

[65] **Г.Атанасов**. Етнодемографски промени в Добруджа (X-XVI в.). – ИПр, 21/1991, с.79-80; **В.Димова**. Ранносредновековната крепост до село Цар Асен, Силистренско (Крепостни съоръжения, жилищна и църковна архитектура). – Сборник Добруджа, 10/1993, с.54-55, 73.

[66] **А.Л.Якобсон**. Цит.съч., с.74-75; **Д.Димитров**. Прабългарите по Северното и Западното Черноморие. Варна, 1987, с.176-178, 265.

[67] **Г.Атанасов**. Кримски реалии на еднокорабните едноапсидни църкви без притвор в Добруджа и Източна България през X – XI век. – В: Българите в Северното Черноморие, III.София, 1994, с.51-61

[68] **Г.Атанасов, В.Йотов**. Кръстове-енколпиони и медалиони от ранносредновековната крепост до с.Цар Асен, Силистренско. – Сборник Добруджа, 6/1989, с.81, 83.

[69] **Г.Атанасов**. Сребърен медалион..., с.45, обр.3.

[70] **Пак там**, с.46, обр.4.

[71] **А.Л.Якобсон**. Цит.съч., с.69, табл.XVI-1б; **J.Čimpbuleva**. Vases a glasure en argile blanche de Nessebre (IX-XIIe s.). – In: Nessebre, 2. Sofia, 1980, p.228, pl.XVI-83.

[72] **D.Talbot-Rice**. The Byzantine Glazed Pottery. Oxford, 1930, p.28; **R.Stevenson**. The Great Place of the Byzantine Empereurs, I. London, 1947, p.41-46.

[73] **J.Hayes**. Saračhane, II: Byzantine and Islamic Pottery. Prinseton. 1991, p.12-18.

[74] **N. et. M.Thierry**. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1963, p.91.

[75] Ibidem, pl.140, pl.70-b.

[76] **G. de Jerphanion**. Op.cit., pl.189-2; **M.Restle**. Op.cit., fig. 436.

[77] **G. de Jerphanion**. Op.cit., p.485, 475, 482, 486, fig.133; **M.Restle**. Op.cit., fig. 246.

[78] **Ив.Гошев**. Цит.съч., с.2-98, обр.1.

[79] **В.Пандурски**. Паметници на изкуството в Църковния музей – София. София, 1977,фиг.3; **А.Божков**. Българската икона. София,1984,с.379,439,-фиг.356, 358.

[80] **К.Миятев**. Иконите в България.-В: Икони от Балканите. Синай, Гърция, България, Югославия.София-Белград, 1966,с.XCII, табл.110; **К.Паскалева**. Икони от България. София, 1981, с.84.

[81] **Ch. Clermon-Canneau**. Horus et St.Georges d'après un bas-relief inédit du Louvre.-Revue archéologique, 32/1876,372-399.

[82] Така змеят е представен върху теракотните икони от Виница и Северна Африка (VI век), фреска в манастира Фарас в Нубия (VIII век) и графит от Абдех в Сирия от VII-VIII век. Вж. и **E.Dimitrova**. Op.cit.,p.64, fig.12; **H.Leclercq.** Hadjeb el – Aioun. – In:DACL, VI, 1972, p.220-221,fig.11; **A. Jansen, R.Savignac, H.Vincent.** Abdeh.-Revue biblique (Paris), II/1905.p,78; **H.Leclercq.** Graffites.-DACL, VI, 1925, col.1947, fig.5373.

[83] **G.de Jerphanion**. Les eglises rupestres de Cappadoce, I/1.Paris, 1925, p.97, II/1, 1936,p.323,pl.189; **Н.А. Аладашвили**. Монументальная скульптура Грузии.Москва, 1977, с.52, 100, 146, рис.56, 94, 146, 150, 156, 158; **Г.Атанасов**. Сребърен медалион..., с.45, обр.3; **Същият**. Ранносредновековни оловни..., с.36-44, обр.1-3; **K.Weitzmann**. Op.cit., p.71-73, pl.XXIX.

[84] **J.Gardner**. An Introduction to the Iconography of the Mediaeval Italian City Cale. – DOP, 41/1987, p.199-298.

[85] **В.Н.Лазарев**. Фрески Старой Ладоги. Москва, 1960, с.2 сл.

[86] Культура Византии, 1. Москва, 1984, с.422-423; 2. Москва, 1989, с.319.

[87] **Ch. Clermon-Canneau**. Op.cit., p.372-399.

[88] **I. Jerphanion**. Op.cit., I/1, p.97; **N.et M.Thierry**. Nouvelles églises rupestre de Cappadoce. Paris, 1963, p.91,140, pl.70; **S.Der Nersessian, V.Vahramian**. Aght'mar. Milano,1974, p.83, fig.51-52; **Н.А.Аладашвили.** Цит.съч., рис.56, 94, 146, 150, 156, 158; **В.Пуцко**. Киевские рельефы святых всадников. – Старинар, XXVII/1976, с.111-124.

[89] **A. Medea.** Gil affereschi delle cripte ermitiche Pugliesi.Roma,1939,p.132, 225, fig.60, 143, 156; **O.Dalton**. Byzantine Art and Archaeology. Oxford,1911, p.310, fig.190.

[90] **A.Boockler**. The Year 1200. A Centennaial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art.New York, 1970,p.273, Nr.208.

[91] **О.И. Домбровский.** Фрески средневекового Крыма. Киев, 1966, с.34-39.

[92] **В.Н.Лазарев.** Цит.съч.,с.2, рис.132-133;**Същият**. Новый памятник станковой живописи и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искустве.-ВВр, 6/1953, с.187,рис.4; **Г.В.Алибегашвили.** Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии.-В: Средневековое искусство Руси, и Грузии. Москва, 1978, с.160; **S.Pelikanidis.** Kastoria. Athens, 1985, p.38-41, fig. 21; **N.et M. Thierry.** Op.cit.,p.202-204, fig.49.

[93] **Н.П.Кондаков.** Македония. Археологические путешествия. Санкт Петербург, 1909, с.236-239.

[94] **Н.Мавродинов.** Проучвания върху старобългарското изкуство, 3: Една македонска скулптурна школа през XIII в. – ГНМ, VI, 1932/34, с.358.

[95] **G.Sotiriou.** La sculpture sur bois dans l'art byzantin. – In: Melanges Charles Diehl. Etudes sur l'histoire et sur l'art de Byzance, 2. Paris, 1930, p.178-180.

[96] **A.Grabar.** Sculptures byzanines de Constantinopole (XIe-XIVe s.) = Paris, 1976, p.156-157.

[97] **R.Lange.** Die byzaninische Reliefikone. Recklinghausen, 1964,S.121-124.

[98] **А.В.Банк.** Рельеф с'изображением Георгия из собрания Эрмитажа. – В: Исследования по истории культуры народов Востока. Сборник в чест акад.И.А.Орбели.Москва – Ленинград,1960, с.27-28.

[99] **D.Talbot Rice**. Decorations in the Seldjiukid Stile in the Church of Saint Sophia of Trebizond.-In: Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens. Memoriam Ernst Diez. Istambul, 1963, p.87-110.

[100] **В.Хан**. Проблем стила и датированьа рельефне иконе св.Климента Охридского. – Зборник музеіа применьене уметности, 8/1962, с.7-22.

[101] **J.Maksimovič**. La sculpture byzantine du XIII^{e} siècle. Simposium de Sopocani, 1965, Beograd, 1967, p.23-34.

[102] **В.Пуцко**. Мариупольский рельеф Св.Георгия. – ЗРВИ, 13/1971, с.313-331.

[103] **G.Sotiriou**. Op.cit.,p.178-180,pl.XIV,XV.

[104] **В.Пуцко**. Мариупольский рельеф...,с.313-331, рис.1.

[105] **Н.П.Кондаков**. Цит.съч.,с.236-239, табл.III; **Н.Мавродинов**. Старобългарското изкуство от XI до XIII в. София, 1966, с.104; **П. Георгиев.** Дървеният релеф на св. Климент Охридски - предназначение и история. - ГНАМ, X, 1997, с. 301-318.

[106] **В.Пуцко**. Мариупольский рельеф...,с.229, 231.

[107] Пак там, с.230-231.

[108] **A.Grabar**. Op. cit.,I. Paris,1963, p. II. Paris, 1976.

[109] Литературата по тази тема е огромна. Тук ще посоча по-важните съчениня, до които имах достъп: **P.Deschamp**. La sculptrure française. Époque romane. Paris, 1947; **E.Mále**. L'art religieux de XIIe siècle en France. Paris,1953; L'art religieux de XIIe siecle en France.Paris, 1931; **C.Crichton**. Romanesque Sculpture in Italy. London, 1954; **E.Bertaux**. L'art dans l'Italie méridionale. Paris, 1904.

[110] **Mf. Balard**. La Romanie géniose, I.Genova, 1978, p.32 sq.; **F.Thiriet**. La Romanie vénitienne au Moyen âge. Paris, 1959, p.90 sq.

[111] **В. Пуцко**. Мариупольский рельеф...с., 330-331.

[112] **Б.Димитров**. България в средновековната морска картография XIV-XVII век. София, 1986, с.17-19.

[113] **Б.Димитров**. Созопол.-В: Български средновековни градове и крепости, I/под редакцията на А.Кузев и В.Гюзелев/. Варна, 1981, с.392, 397, 402.

[114] Пак там, с.402-406.

[115] Пак там, с.395-399; **В.Гюзелев.** Очерци върху историята на Българския Североизток и Черноморието (края на XII – началото на XV век). София, 1995, с.37 сл.

[116] **Г.Атанасов**. Етнодемографски..., с.78-81; История на България, 2. София, 1981, с.389 сл.

[117] История на България, 2, с.398 сл.

[118] **В.Н.Лазарев**. Живопись XI-XII веков в Македонии. – В:**В.Н.Лазарев.** Византийская живопись. Москва, 1971, с.193, бел.101

[119] **Н.Л.Окунев**. Столпы святого Георгия. Развалины храма XII века около Нового Базара – Seminarium Kondakovianum, 1/1927, с.242-243, табл.XXII-1.

[120] За тези паметници и тази иконография по-подробно в следващата глава на настоящото изследване.

[121] Jewellery..., pl.112.

[122] Ibidem, pl.154.

[123] **Т.С.Шевякова**. К вопросу о дате росписи церкви Джаграг, разположеной в полях за с.Адиши, Верхная Сванстия – САНГССР, XXVII, 3/1961, с.377-384.

[124] **H.Belting**. Le peinture Manuel Eugenikos de Constantinopole, en Georgie. – CA, 28/1979, p.106-108, fig.5.

[125] Jewellery..., pl.215.

[126] **А.Л.Монгайт**. Старая Рязань (=МИА СССР, 49). Москва, 1955, с.176, рис.138-12; **Г.М.Власова**. Бронзовые изделия XI-XII вв. из Зеленче. – МАСП, 4/1962, с.257, рис.7-5; **Т.Н.Никольская**. К истории древнерусского города Серенска. – КСИА, 113/1968, с.116, рис.37-2; **М.В.Седов**. Ювелирные изделия древнего Новгорода (=МИА СССР, 65). Москва, 1959, с.237, рис.3, 18.

[127] **А.Л.Якобсон**. Цит. съч., с.76-78.

[128] **В.Н.Лазарев**. Новый памятник..., с.208-209.

[129] **Н.П.Кондаков**. Русская икона, III. Прага, 1931, с.135; **В.Н.Лазарев.** Новый памятник..., с.203.

[131] **Т.В.Николаева**. Древнерусская мелкая пластика из камня XI-XV вв. Москва, 1983, табл.27-2, 30-4, 32-1, 32-4, 6, 44-2, 50-4, 56-2.

[131] Пак там.

[132] **Т.В.Николаева**. Древнерусская мелкая пластика XI-XVI вв. Москва, 1968, рис.25, 32.

[133] **В.Пуцко**. Киевские рельефы святых всадников. – Старинар, XXVII/

1976, с.111-124; **A.Grabar**. Sculptures...., p.89-90.

[134] Според А.Грабар майсторът е византиец и работи по поръчка на ктитора на църквата. Дори и да е така, не може да се отрече, че композиционната схема през XI век има своите реалии в арменското и грузинското изкуство. За успоредиците виж тук бел. № 49-53.

[135] **В.Н.Лазарев.** Фрески Сторой Ладоги. Москва, 1960, фиг.132-133

[136] **М.В.Алпатов.** Цит.съч., с.303, рис.8

[137] **В.Н.Лазарев**. Русская иконопись. От источников до начала XVI века. Москва, 1983, с.56-57, рис.39

[138] **М.В.Алпатов**. Цит.съч., с.303, рис.10.

[139] **A.Medea**. Op.cit., p.186-188, fig.121.

[140] Ibidem, p. 94-101, 132-145, 225, fig. 43, 60, 143, 156.

[141] Ibidem, p.225, fig.156; **O.Demus**. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949, p.118.

[142] **O.Demus**. The Church of San Marco in Venice. Washington, 1960, p.125, pl.105.

[143] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.184.

[144] **W.Seibt, M.L.Zarnitz**. Das byzantinische Bleisiegel als Kunstwerk. Katalog zu Ausstellung. Wien, 1997, 3.3.7, S.143-144

[145] **I.Kalavrezou-Maxeiner**. Byzantine Ikons in Steatite. Wien, 1985, p.240, pl.80-A9.

[146] **A.Goldschmidt, K.Weitzmann**. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII. Jahrhunderts, I.Berlin, 1930, Nr.119, pl.LXVII.

[147] **G. de Jerphanion**. Op.cit., p.482; **M.Restle.** Op.cit., fig. 516.

[148] **R.Naumann, H.Belting**. Die Euphemia-Kirche am Hipodrom zu Istambul und ihre Fresken. Berlin, 1966, S.180.

[140] **Pseudo-Kodinus**. Traitè des offices, p.195-196

[150] **N.Moutsopoulos, G.Dimitrokallis**. Géraky. Les églises du Bourgade. Thessalonique, 1981, p.41, 45; **M.Chatzidakis**. Op.cit., p.67; **N. Δρανδακη**. Βυζαντινες τοιχογραφιες της Μανης. Αθηναι. 1995, c.45, fig.6.

[151] **G. et. M. Sotiriou.** Op.cit., p.245, pl.187.

[152] **J.Sabatier**. Description générale des monnaies byzantines, II. Paris, 1862, p.339, tabl.LXX-19.

[153] **T.Velmans**. La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge. Paris, 1977, p.63, pl.II-3.

[154] **G. et M. Sotiriou**. Op.cit., p.247, pl.233.

[155] **O.Dalton**. Byzantine Art..., p.432; **Ch.Diehl**. Op.cit., p.567; **В.Н.Лазарев**. Византийские иконы XIУ-XV веков. – В: **В.Н.Лазарев**. Византийская живопись. Москва, 1971, с.331.

[156] **I.Kalavrezou-Maxeiner**. Op.cit., p.240, fig.81-A12.

[157] С този паметник се запознах на място в Судак през 1992 година с любезното съдействие на И.Баранов. На него дължа и снимката на иконата.

[158] **L.Twining**. European Regalia. London, 1967, p.37-39; **M.Dhénin**. La couronne de France d'appres les monnaies. – In: La monnaie – miroir des rois. Paris, 1966, p.205-207.

[159] **I.Barnea**. Descopeririri archeologice din epoca feudală la Mangalia. – MCA, 1957, p.908, fig.4.

[160] **И.Толстым, Н.Кондаков**. Русскія древности, VI. Санкт Петербург, 1899, с.152, рис.194.

[161] **Т.В.Николаева.** Цит.съч.

[162] **В.Н.Даниленко.** Из истории прикладного искусства средневекового Херсонеса. – В: Византийская Таврика. Киев, 1991, с.49-62.

[163] **В.П.Кирилко, В.Л.Мыц.** Крепость Фуна в системе обороны княжества Федоро. – В: Византийская Таврика. Киев, 1991, с.159, рис.5.

ДЕВЕТА ГЛАВА

ЧУДОТО С ЦАРСКАТА ДЪЩЕРЯ

Дълго време някои изследователи не разграничаваха художествените превъплъщения на чудото с царската дъщеря от тези на свети Георги змееборец. Под влияние на безспорния авторитет на К.Крумбахер и Й.Ауфхаузер се смяташе, че сюжетът със змея е възникнал след средата на XII век или най-малкото тогава е записан като литературна творба[1]. Откритите преди Първата световна война в Кападокия фрески със св.Георги змееборец от края на X век поставиха на изпитание хипотезата на Й.Ауфхаузер и И.Делайе, защото те бяха убедени, че преди XII век няма писмени съчинения, които могат да провокират подобни изображения[2]. На пръв поглед изглеждаше, че те действително са прави (това се приема от повечето литературни историци), защото доскоро наистина не бяха регистрирани редакции на чудото с царската дъщеря (това и до днес е валидно за гръцките и славянските литературни творби)[3], които могат да се датират в X – XI век. Особено показателен е фактът, че случката със змея и царкинята липсва в сборника на Симеон Метафраст от X век, където се унифицират, кодифицират и канонизират чудесата на кападокийския великомъченик[4]. Недоразуменията се дължаха на факта, че се слагаше знак за равенство между художествените превъплъщения на чудото с царкинята и творбите, представящи св.Георги по време на схватката със змея.

С публикуването и широкото огласяване на изображенията от Кападокия, Грузия, Армения (Ахтамар), Русия (Стара Ладога), Гърция (Костур и Нахос), Сърбия (Джурджеви Ступови, Старо Нагоричино и пр.) и България (Созопол, Цар Асен, Дръстър) вече е ясно, че иде реч за две самостоятелни иконографии с очевидни разлики в сюжетната линия. Остана да се разреши принципният въпрос как тези иконографии се съотнасят във времето и една спрямо друга.

В предходните глави се приведоха ред доказателства, че портретите на св.Георги воин и змееборец възникват още през V – VII век и имат символично значение,без да са обвързани видимо с някоя литературна творба. При чудото с царкинята е тъкмо обратното. Въз основа на десетки ръкописи от Гърция, България, Русия, Сърбия, Западна Европа и пр.[5] е вече несъмнено, че най-късно през XII век легендата е записана и става широко тиражирана. През следващите столетия тя набира голяма популярност в целия християнски свят. Остава открит въпросът дали преди това като фолклорен мотив е разпространявана по линия на устното и песенното народно творчество. Някои изследователи подемат тази линия на умозрителни размишления и са склонни да прогнозират появата на подобни легендарни разкази сред християните през IX – X век, а и по-рано[6].

Легенди за битки с дракона може и да е имало, но едва ли толкова рано е редактиран разширеният драматизиран вариант с освободената царкиня, безкръвната победа и последвалото покръстване на града. По-скоро съм склонен да приема идеята на А. Кирпичников, че широко разпространената през V – VII и особено през IX – XI век сцена "св.Георги-змееборец" провокира мисълта на обикновените християни[7]. Без да вникват достатъчно дълбоко в семантиката ѝ, жадни за чудни случки и истории, те фабрикуват и разпространяват легенди за причините и резултатите от битката между чудовището и светеца.

Прочее, по сходен начин се създава цял изобразителен цикъл с "детство Исусово", инспириран единствено от устното народно творчество и без всякакви отправни точки в каноничната литература[8]. Когато подобни профанни съчинения придобият значителна популярност сред обикновените вярващи, църквата се принуждава да ги приеме. Естествено, правят се редакции с цел нагаждането им (поне доколкото е възможно) към канона, след което тези творения постепенно се налагат като официална литература. Иначе при упорито неприемане става реална опасността да бъдат грабнати на въоръжение от павликяни, несторианци и други еретици.

Според мен тъкмо тази е линията, по която от фолклорно съчинение, провокирано от картини със св.Георги-змееборец, към втората половина на XI век чудото с царкинята се трансформира в част от каноничната книжнина. След нейното легализиране и канонизиране пътят към превъплътяването ѝ в изобразителното изкуство е открит. Средновековните художници в случая реагират много бързо и почти успоредно с най-ранните запазени литературни редакции се появяват и първите изобразителни пана. Явно както те, така и обикновените християни са идейно подготвени да възприемат "Чудото с царкинята", защото вече няколко века е формирана традицията да се рисува и гледа сцената св.Георги поразява змей. Въпреки това твърде дълго време (VI – XI век) официалната църква не е дала официален отговор под формата на канонизиран изчерпателен разказ за това вълнуващо събитие.

И най-после, когато през XI – XII век се явява литературната канава, зографи и зрители с учудване установяват, че в текстовете за спасената царкиня битката между светеца и звяра е описана различно от начина, по който е изобразявана между VI и XI век. В ранните редакции на чудесата Георги просва дракона само с молитва и кръстен знак. Липсват всякакви податки за напрегнатото до краен предел единоборство, в което светецът пронизва смъртоносно звяра, представяно върху десетки художествени пана от късната античност до късното средновековие. При така създалата се ситуация средновековните художници са изправени пред невъзможността да нагодят древната иконография "св.Георги-змееборец" към новосъздаденото чудо "Св.Георги спасява царската дъщеря". В този смисъл ранните портрети със змееборството може и да са провокирали фантазията на средновековните писатели през XI век, но в текстовете си те импровизират.

В резултат развитият от тях литературен сюжет влиза в известно противоречие с вероятния идеен първоизточник – иконографската схема "св.Георги пронизва змея". Действително не може едновременно да се покаже как светецът убива чудовището (ако се следва драконоборската иконография) и същевременно да се развие сцената от литературните текстове с отвеждането на същото чудовище, но живо, към града на царкинята. В края на краищата на градския площад св.Георги обезглавява дракона, но според чудото последният до такава степен е омаломощен от божието проклятие, че не оказва никаква съпротива. При това очевидно разминаване в сюжетните линии на ранните изображения от VI – XI век и писмените текстове от XI – XII век се налага формирането на нова иконографска схема, която да следва плътно текста на "Чудото с царкинята" и да се яви негова картинна илюстрация.

За пръв път безспорно тя е пресъздадена около средата на XI – XII век в грузински църкви до Икви, Павниси и Адиши[9]. Любопитно е, че тази фреска общо взето съвпада по време с най-ранната грузинска литературна редакция на "Чудото със св.Георги, спасяващ царската дъщеря" от XI век, предхождаща с близо столетие първия гръцки и латински текст, и това е многозначително![10] Художникът от Икви е следвал стриктно текста, както впрочем е постъпил и при пресъздаденото в съседство чудо със спасения юноша (обр.232). Св.Георги язди триумфално към града. Пред него е царкинята, завързала с колана си дракона, който е с рог на челото и носи дяволска брада. Пред градските порти е самият цар, а на стените са любопитните граждани и сановници.

Почти без изменение тази иконографска схема продължава да се възпроизвежда върху десетки грузински църкви през XII – XIV век, като по-забележителни са стенописите в Бочорма, Ачи, Набахтеви, Вани и Убиси[11]. Сред тях по-специално внимание заслужава композицията в Ачи, където сцената е разделена на две части (обр.233). Първо св.Георги е показан прав до коня и завързващ омаломощения змей с пояса на царкинята. След това е възпроизведено обичайното шествие пред градските порти. Впрочем, всеизвестна е склонността на грузинските художници често да претоварват композициите с ненужни детайли, следвайки стриктно литературната канава. Забележително е обаче, че този техен рационален подход е възприет от техните много по-мистично настроени византийски колеги, традиционно привързани към изчистените и балансирани композиции и разчитащи не толкова на разтеглените картинни разкази, колкото на жеста и излъчването.

Ето защо се налага въпросът дали първообразът на иконографията "св.Георги спасява църкинята" не е формиран в Грузия, където са регистрирани най-ранните засега художествени портрети и литературни редакции. За да бъде разбрано и за да завладее зрителите и във Византия обаче, "Чудото" трябва да е достатъчно легитимирано чрез разпространение на литературни текстове. И наистина както в Грузия, така и във Византия най-ранните стенописи на сцената със спасената царкиня от XII век съвпадат по време с най-ранната гръцка литературна редакция, която също се датира след средата на XII век[12].

Впечатляващо е също така, че почти едновременно в островна Гърция (о.Нахос, около 1190 г.), Македония (Костур, около 1170 – 1180 г.) и Русия (Стара Ладога, около 1167 г.), и почти по един и същи начин художниците възпроизвеждат композиционната схема, създадена от грузинските им колеги през XI – XII век[13].

В стилово отношение обаче творците от Византия и византийския културен кръг са много по-изразителни и следват собствена творческа линия. По неповторим начин тя се изявява във фреската от Стара Ладога, която не само е най-ранна във византийския културен кръг, но се е наложила като емблематична за тази иконография. Фигурата на триумфално яздещия към града св.Георги е спокойна и уравновесена, но и малко издължена (обр.219)[14].

Лицето е съсредоточено и фино моделирано с изсветлявания, които придават известна аскетичност на изражението. Като цяло композицията е стилизирана и е даден простор на орнамента, особено при изобразяване на одеждите и въоръжението. Най-отчетливо обаче линиарната стилизация се долавя в представянето на хламидата, която е декорирана така, че стои като изкуствено развята. Кръглият щит и туниката са обрамчени с широки ивици, запълнени със стилизирани растителни и геометрични мотиви, както при типично комниновите творби. Впрочем фреската от Стара Ладога е сред най-ранните портрети на св.Георги, където той е показан с диадема (стефанос) и кръгъл щит на гърба. Пред коня върви царкинята с дълга туника и корона. Стриктно, според съдържанието на разказа, е завързала дракона с колана си и го води към града, където ще бъде публично екзекутиран. За пръв път в изобразителното изкуство на православния Изток туловището на звяра е по-дебело от обичайното издължено змийско тяло, и той има малки крила и къси крака. С други думи обичайният за VI – XI век змей е превърнат в дракон. И все пак това не е характерният за западноевропейското изкуство дракон, а някакъв мутант между змей и дракон. В противовес на разяреното чудовище, с което св.Георги воюва, тук то тихо и безропотно следва царкинята, а в погледа му се чете примирение с нещастната съдба, която му е отредена. В горния десен ъгъл на паното пак така маниерно и стилизирано са изобразени крепостните стени на града, откъдето царстващата двойка и гражданите с интерес наблюдават събитието. Наистина това е един продължителен картинен разказ, който без всякакви отклонения следва както литературния текст, така и грузинските прототипи.

По-трудно е да се отгатне дали художникът от Стара Ладога работи автономно под преки впечатления от далечните грузински творби, или следва съвременни византийски образци. Отговор на този въпрос дава фреска със същата сцена от църквата "Св.Врачи Козма и Дамян" от

Костур (Кастория) в днешна гръцка Македония[15]. За съжаление стенописите обикновено се датират към последната третина на XII век и не може да се каже категорично дали предхождат, или следват във времето изображението от Стара Ладога. Надделява мнението, че са работени през 80-те години от най-реномирани зографи. Тяхно дело са и фреските в църквата "Св. Георги" в Кубриново, сравнително точно датирани към 1191 година.[16] Специално зографът, претворил сцената с царкинята, има подчертано влечение към детайлите, които изглеждат по-скоро гравирани, отколкото рисувани. Иначе фигурите са напрегнати и заредени с енергия, а леко нарушените пропорции внасят порив, който е в пълно съзвучие с драматичната сцена.

Почти успоредно с Кубриново е стенописан и едноименният храм в Нови пазар (Джурджеви Ступови), върху чиято фасада има зле запазени фрески. Сега там се вижда фигурата на яздещия св.Георги, но според някои автори това са само останки от една по-разгърната сцена, пресъздаваща чудото с царкинята (обр.226)[17].

Трябва специално да се отбележи, че църквите с патрон св.Георги в Нови Пазар и Стара Ладога са построени съответно от сръбския крал Стефан Неман и от новгородския княз след победата му над шведите. При такива представителни градежи средствата не се пестят, а възможността да се поканят известни зографи от водещи школи е много по-реална. И напълно естествено е руските князе и особено църковният клир да предпочетат творци от близките по дух и език български земи. Показателни в това отношение са съпътстващите славянски надписи на фреската в Стара Ладога.

Сред десетките художествени пана най-точно, най-пространно (по текста) и бих казал най-вълнуващо "Чудото" е представено в църквата "Св.Георги" в Старо Нагоричино, стенописана около 1316-1318 година (обр.235-п)[18]. Тя се причислява към най-изящните паметници на провинциалното палеологово изкуство, което отчасти е резултат на преки влияния от Константинопол. Изглежда оттам идват известните художници Михаил Астрапа и Евтихий, отпечатък от чието творчество се долавя в няколко македонски църкви от самия край на XIII и първите десетилетия на XIV век.[19] Въпреки че столичните майстори-живописци не са засвидетелствали особен пиетет към "Чудото с царкинята", в Старо Нагоричино тази сцена заема централно място сред регистъра с циклите. Явно тя вече си е извоювала голяма популярност в този регион и дори да е изпълнена от византийци, те несъмнено са принудени да се съобразяват с местните вкусове и с желанията на поръчителя. Най-после в екипа на Евтихий и Астрапа има и местни зографи, които познават детайлно иконографската схема. И ако наситеният с подробности пейзаж, пристрастието към триизмерните архитектурни форми и детайли при изобразяването на крепостните стени и портите на града са в духа на класическата палеологова школа, то разгърнатата повествователна сцена следва една регионална традиция, формирана още в предното столетие. Св.Георги се движи към града в триумфален галоп, вдигнал победоносно копието с върха нагоре, в случая допълнено и с флаг. Тялото излъчва сила с подчертаната мощна мускулатура, а изражението на лицето е строго и съсредоточено. Войнът-ездач, градската порта, струпаните любопитни граждани, начело с велможите, наумяват много императорските триумфи от римската епоха, организирани понякога и през средновековието. Тъкмо като конници след бележити победи василевсите влизат в столицата, посрещнати от акламиращата ги тълпа и аристокрацията пред Златните врати. Почти винаги шествието е съпровождано от пленени противници, които вървят пеш, а понякога са символично газени от пълководеца триумфатор. Зрима представа за това как средновековните художници показват триумфите получаваме от Бамбергската тъкан[20] и миниатюри от илюстрования Мадридски препис на хрониката на Йоан Скилица[21]. Спирам се на миниатюрата като база за сравнение, защото се датира

между края на XII и XIII век, с други думи – приблизително по времето, когато са рисувани фреските в Стара Ладога, Костур, Нахос и Грузия. Най-после тя е свързана с момент от българовизантийските взаимоотношения и представя тържественото влизане на император Йоан I Цимисхи в Константинопол след победата над българите и пленяването на цар Борис II (969-977)[22]. Очевидни са сюжетните прилики с иконографията св.Георги спасява царската дъщеря. И в двете сцени централно място заема триумфиращата фигура на ездача победител (в единия случай василевс Йоан I, в другия – св.Георги) пред градските крепостни стени и порти (в единия случай на Константинопол, а в другия – на Ласия). Докато върху миниатюрата от Мадрид победеният неприятел е българския цар, който безпомощно се оставя да бъде лишен от владетелските регалии, то върху фреските персонификацията на врага е примирилият се с нещастната си съдба дракон. Сходства долавям даже в алегоричните фигури на царкинята и небесната царица Богородица, които и в двете иконографски схеми предвождат триумфа.

На този фон царската дъщеря се явява символ на спасените християнски ценности и изобщо на християнството, преследвано от злите сатанински сили – тоест от дракона. Ето защо иконографията "Св.Георги побеждава чудовището и освобождава царкинята" може да се тълкува като своеобразен синтез и върхова еманация на християнския триумф. За разлика от сцената, където светецът поразява змея, тук повествованието е разгърнато във времето и пространството и чрез серия алегории илюстрира грехопадението на езичниците, поддали се на козните на Дявола. Вината им се задълбочава от съгласието им да изпратят най-свидните си чеда (алегория на християнските мъченици и оставените под робство сънародници) на сигурна смърт за задоволяване нагона на сатанинското изчадие. После, разбира се, се появява боговдъхновената сила като конник, който побеждава (вързва) Сатаната (дракона), спасява царкинята (християнската църква) и покръства жителите на гр.Ласия (римските граждани). Това действително е художествено пресъздаване чрез алегории и символи на християнския тримуф в неговото историческо развитие. Впечатляващ в случая е точно изборът на св.Георги като еманация на победителя-триумфатор. Причините за това могат да се търсят в няколко направления.

Първо, разглежданата иконография се радва на найголям прием в България, Сърбия, Русия и Грузия, а тук още от X век св.Георги се представя като конник, поразяващ дракон. Като добавим, че е патрон на армиите и владетелите, той действително остава без конкуренция, когато трябва да се избере подходящ образ, който да олицетворява християнския триумф. Не бива да се пропуска още, че тази сцена е извикана на живот и в резултат на спецификите в културно-историческото развитие на югозападните български земи, новгородското княжество и сръбското кралство.

Така например през 1164 година русите най-после разкъсват шведската обсада и спасяват Стара Ладога. Тъкмо това е поводът за съграждането и стенописването на храма "Св.Георги", който има характер и на своеобразен мемориален комплекс. В този смисъл сцената "св.Георги побеждава змея (за православните и особено за новгородци католиците са непримирими врагове и еретици) и освобождава града" има съвсем актуално звучене.

Да погледнем сега Сърбия, където по същото време е отхвърлено робството и държавата възкръсва. На този фон фреската от Нови Пазар (някои допускат, че в повредената стенопис пред св.Георги е била изобразена и царкинята)[23] е своеобразна алегория на триумфа, а освободеният от светеца град може да се възприеме като олицетворение на свободна Сърбия. Ето защо тук тази иконография е сред популярните през следващите столетия и присъства в някои от големите храмове, градени с даренията на владетелите. Именно крал Стефан Милутин поръчва на известния художник Евтихий да зографиса

църквата в Старо Нагоричино[24], а цар Стефан Душан натоварва майстор Сергий да изпише манастира в Дечани[25].

В иконографско отношение Сергий и колегите му са под силното впечатление от фреските в Старо Нагоричино и специално в сцената "Св.Георги спасява царкинята" не внасят нищо допълнително. В Дечани липсва обаче монументалността и напрегнатото очакване, което излъчват фигурите на Евтихий. Пространствените решения са сходни с тези от Старо Нагоричино, но не са така майсторски реализирани. Като цяло опитът за имитация на зографите в Дечани е успешен, но липсва изящността на първообраза (обр.236-г).

В общи линии тези констатации важат за представеното чудо с царската дъщеря в няколко църкви с патрон св.Георги от континентална Гърция и Крит при Комитадес и Анидри от началото на XIV век[26], Лонганикос от края на същото столетие[27] и Флория от края на XV век[28]. Местните зографи по принцип следват иконографската схема от Старо Нагоричино и техните работи са ново доказателство за формирания културен кръг с център Македония. Макар че посочените паметници произхождат от чисто гръцка среда, вкусовете се дирижират преимуществено не толкова от Константинопол, колкото от високо даровитите художници от т.нар. македонска школа. Вече се спомена, че тук рамо до рамо работят гърци, българи и сърби и както в картела на един гръцки майстор могат да участват българи и сърби, така и обратното. И въпреки че столичните и малоазийските гърци са с резерви към художествените превъплъщения на чудото с царкинята, сънародниците им от Македония, Тесалия, Атика и Пелопонес не се притесняват да украсяват с тази сцена храмовете си. Явно не етнически и религиозни специфики определят границите на нейното разпространение, а културно-естетическите стереотипи, наложени поради различни причини в отделните региони.

Забележително е, че през XII – XV век този сюжет се радва на голяма популярност в западноевропейското изкуство. Несъмнено роля за това има направеният още в средата на XII век превод на чудото от гръцки на латински и най-вече редактираният в края на XIII век текст от генуезкия епископ Якоб[29]. По това време католическият свят е обладан от идеята за освобождаването на Светите места от ислямски гнет. На няколко пъти към Изтока тръгват стотици хиляди кръстоносци, чийто патрон и предводител е тъкмо св.Георги[30]. Според легендите той им помага да превземат Ерусалим, Антиохия, Диаспол и други свещени за християнските места.

На този фон алегориите със св.Георги, който побеждава дракона и спасява царкинята и родния ѝ град се налага от само себе си и обяснява популярността на легендата в нейните литературна и изобразителна форма. Спирам се изрично на този момент, защото в приложното и изобразителното изкуство в Македония се долавят влияния и етнокултурни контакти с Италия. Те се засилват тъкмо по време на кръстоносните походи и попадането на тези земи в границите на Латинската империя и късните рицарски княжества в континентална Гърция. Като резултат от подобни взаимоотношения се тълкуват релефните дървени икони със св.Георги-воин от Костур и Атина, охридските врати със скулптирани светци-воини, знамето върху копието на кападокийския светец от Старо Нагоричино и прочие. По този начин художниците от балканския югозапад получават допълнителен подтик и художествени модели за мултиплицирането на чудото с царската дъщеря.

Именно от този регион, сред житийните сцени върху иконата от Струга е запазен още един портрет на св.Георги от края на XIV век[31]. За разлика от творбите между XII и XIV век, върху паметника от Струга и аналогична по датировка фреска от църквата "Св. Николай" в Полемитас (пак в този географски ареал!)[32] за пръв път наблюдаваме контаминиране на "Чудото" с други иконографски сюжети. Че водеща е сцената с царкинята несъмнено загатва фигурата ѝ пред градските крепостни стени (в Полемитас с кръст в ръка), над които се виждат образите на родителите и любопитни граждани. Св.Георги обаче не е в характерния триумфален ход, а драконът не е омаломощения звяр, следващ безропотно царската дъщеря. Конникът и чудовището тук са вплетени в безкомпромисна битка, която е характерна за ранната змееборска иконография, но не е в съзвучие с текстовете, третиращи чудото с царкинята от XII – XIV век. От една страна, това може да е резултат на нова литературна редакция към края на XIV век, в която победата с кръстен знак да е заменена с истинско единоборство между светеца и дракона. Действително има късни преписи, в които сюжетната линия е драматизирана по този начин, но няма достатъчно основания те да се датират още в XIV век[33]. По-вероятно върху иконата от Струга художникът по собствена инициатива е компилирал двете сцени, а даже е прибавил и трета. Зад св.Георги, върху задницата на коня се вижда крехката фигура на младеж, за който става реч в съвсем отделно чудо, което ще бъде тема на една от следващите глави. Формирането на една такава многопластова иконография точно към края на XIV и разпространението ѝ през XV век е обяснимо предвид хода на историческите процеси в Балканския югозапад. По това време християнските армии са вплетени в битка наистина на живот и смърт с турските нашественици, които отвеждат в робство хиляди българи, сърби и гърци. На този фон сражаващият се със змея (алегория на исляма) светец-войн е по-актуален от триумфатора, а освободеният от плен младеж предизвиква преки асоциации и надежди.

По сходен начин сцената е възпроизведена в църквата на Кремиковския манастир, само че голямото пано е предоставило на зографа възможността да акцентира върху подробностите и детайлите (обр.215, 221)[34]. Ако иконографски е следвана формираната към края на XIV век схема, при която св.Георги, съпътстван от юношата, пронизва дракона, то в стилово и композиционно отношение не може да не се отчете влиянието на фреската от Старо

Нагоричино. Местният художник е бил под непосредственото въздействие на творбата на Евтихий, която за региона е своеобразен прототип, критерий за майсторство и обект за подражание. Както в Дечани, така и век по-късно в Кремиковци конфигурацията на крепостта, сложната перспектива на кулите, конструкцията на портите, тълпата по зъберите и облеклото на царкинята дори в някои детайли наподобяват нагоричинския стенопис.

Почти едновременно с Кремиковци тази иконография е претворена и в църквата на Драгалевския манастир, датирана към 1497 година (обр.222)[35]. Композицията е сходна, но увлечението по детайла пренатоварва сцената с орнаментални мотиви и дребни подробности като езерото с плуващите риби, сбруята на коня и прочие. Долавя се даже влиянието на фолклорни мотиви. Така например драконът е представен едновременно като триглав змей, ламя и дявол с рога и козя брада.

В Русия и Грузия обаче, където има наслоена вековна традиция в изобразяването на св.Георги, компилативната иконография не получава популярност до XV – XVI век. Така например върху т.нар. Погодинова икона от втората половина на XIV век (обр.238)[36] сцената със спасената царкиня не се различава особено в композиционно отношение от фреската в Стара Ладога, датирана към втората половина на XII век. Св.Георги язди все така триумфално към града с вдигнато нагоре копие, драконът, омаломощен и завързан, следва покорно царската дъщеря, а от крепостните стени гражданите и владетелското семейство наблюдават зрелището. Изглежда в руските земи тази иконографска схема става традиционна и придобива каноничност, поради което без особени промени се претворява между XII и XV век. Контаминацията между сражаващия се с дракона св. Георги, чудото с царкинята и спасения юноша не намира официален прием в руското и грузинското изкуство до XV век. Тук даже облеклото и въоръжението на светеца в общи линии стоят по-близко до общоприетите образци от предните столетия, отколкото до националните воински костюми от XV – XVI век.

Сходни тенденции се проследяват особено отчетливо върху грузинските сребърни и емайлови портрети на кападокийския светец. Даже върху икони от XV-XVI век (обр.196)[37] и църковен кръст от XV век (обр.229)[38] "чудото с царската дъщеря", драконоборството и сцената със спасения юноша са изобразявани успоредно, но върху самостоятелни съседни пана.

За разлика от Русия, Грузия, България, Сърбия и Гърция румънските художници нямат богато наследство и не са заобиколени от древни изображения. Това ги разкрепостява и им предоставя по-голяма свобода при интерпретирането на сюжетите. През XIV – XVI век определящи в творческо отношение са контактите им с българските земи, което обяснява възприемането на компилативната иконография с драконоборството, царската дъщеря и юношата. Твърде драматична и пренаситена с подробности, тя е тиражирана в различни варианти през XVI век в църквите до Роман, Аборе, Воронец, Харлао и пр.[39] По същото време се наблюдава и засилване на взаимоотношенията на княжествата със Западна Европа. А още през XII – XIV век художниците в католическият свят и на първо място в Италия, поради редица съображения изоставят класическите традиции и започват да рисуват св.Георги по-скоро като знатен съвременен рицар, отколкото като римски воин[40]. Подведени от подобни тенденции, румънските им колеги пък предпочитат да го показват като местен пълководец. Облеклото, въоръжението и снаряжението на светеца сякаш са взети от гардеробите и арсеналите на трансилванските, влашките и молдовските воеводи. Дори царкинята е рисувана в костюм и с регалии на княгините на дунавските княжества. Така по своеобразен начин пред зрителя се разкриват алегорични картини, наумяващи за апокалиптичните битки между румънските народи и османските турци, навлезли в решаващ етап тъкмо през XVI век. От друга страна, нарушената цялост на византийския културен кръг след XV век също допринася за своеобразното третиране на чудото с царкинята върху посочените паметници на север от Дунав. Все по-изразително канонизираният класически общохристиянски светец-воин започва да обслужва национални каузи и това рефлектира в облеклото, въоръжението и костюмите на съпътстващите го персонажи. И това е толкова по-очевидно, колкото творбите се отдалечават във времето и пространството от византийските прототипи от XII – XV век.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ДЕВЕТА ГЛАВА

[1] **K.Krumbacher.** Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung. München, 1911, S.10, 322; **J.Aufhauser.** Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung. Leipzig, 1911, S.238-246.

[2] **G. de Jerphanion.** Les églises rupestres de Cappadoce, I. Paris, 1925, p.97, 482; **J.Aufhauser.** Op.cit., p.31-32, 238-246; **H.Delehaye.** Les legendes grecques des saints militaires. Paris, 1909, p.115 etc.

[3] Изглежда най-ранната българска редакция е от XIII век в Поп Драголовия сборник: Вж. **Й.Иванов.** Старобългарски разкази. София, 1935, с.180. За славянските текстове изобщо вж. **А.В.Рыстенко.** Легенда о св.Георгий и драконе в византийской и славянорусской литературах. Одесса, 1909, с.1-256.

[4] **H.Delehaye.** Op.cit., p.63.

[5] **K.Krumbacher.** Op.cit., p.X, 332; **J.Aufhauser.** Op.cit., p.31-32, 52-69, 180-188, 195-199, 272-274; **А.В.Рыстенко**. Цит.съч., с.22 сл.

[6] **А.В.Рыстенко**. Цит.съч., с.102; **Ив.Гошев**. Един средновековен релеф от Созопол. Принос към иконографията на драконопобедителите-конници Св.Георги и Св.Димитър във византийското изкуство. София, 1929, с.22 сл.; **В.Н.Лазарев.** Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия война в византийском и древнерусском искусстве. – ВВр, 6/1953, с.197-198; **Е.Тодоров**. Древнотракийското наследство в българския фолклор. Легендата за убиването на дракона от св.Георги. – В: Проблеми на българския фолклор. София, 1972, с.103-124.

[7] **А.Кирпичников**. Св.Георгий и Эгор Храбрый. Санкт Петербург, 1879, с.1-5, 50-60.

[8] **Й.Иванов**. Богомилски книги и легенди. София, 1925, с.230-238.

[9] **Е.Привалова**. "Чудо с сарацином" в росписях Икви и Павниси. – ВООН АН ГССР, 6/1962, с.767-774; **Същата**. Художественное решение двух композиции "чудес" святого Георгия в грузинских росписях средновековья. – ВООН АН ГССР, 1/1963, с.181 сл.; **Същата**. Павниси. Тбилиси, 1977, с.18, 77-80, фиг.5, 18, 19; **И.Лордкипанидзе**. Житийный цикл Святого Георгия в Убиси. – В: Дечани и византијска уметности серединам XIV века. Београд, 1989, с.106, рис.24.

[10] **Е.Привалова**. Павниси, с.73; **Ch.Walter**. The Origins of the Cult of Saint George. – REB, 53/1995, p.320-322.

[11] **Д.Йосебидзе**. Роспись церкви святого Георгия в Ачи, Грузия. – В: Памятники культуры. Новые открытия. Москва, 1975, с.152-159; **Е.Привалова**. Павниси, с.83, фиг.20; **И.Лордкипанидзе**. Цит. съч., с.104-105, ил. 19-27; **Ch.Walter.** The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani. – В: Дечани и византијска уметности серединам XIV века. Београд, 1989, с.351-353, фиг.3,4; Ibidem. The Cult..., p.322.

[12] **J.Aufhauser**. Op.cit., p.31-32, 62-69, 180-185

[13] **M.Chadzidakis.** Byzantine Art in Greece. Athen, 1989, p.67; **Σ. Πελεκανιδησ.** Καστορια, I. Θεσσαλονικη, 1953, p.32; **S.Pelekanidis**. Kastoria. Athens, 1985, p.38-41, fig.21; **В.Н.Лазарев**. Фрески Старой Ладоги. Москва, 1960, с.2 сл.; Същият. Живопись XI-XII веков в Македонии. – В: **В.Н.Лазарев**. Византийская живопись. Москва, 1971, с.185-197.

[14] **В.Н.Лазарев**. Фрески..., с.2 сл.

[15] **S.Pelekanidis**. Op.cit., p.38-40, fig. 21; **Σ. Πελεκανιδησ.** Op.cit., pl.32.

[16] **Цв.Грозданов, Л.Хадерман-Мисгвиши**. Кубриново. Скопје, 1992, с.65.

[17] **Д.Милошевић, J.Нешковић**. Ђурђеви Ступови. Београд, 1983, с.47, обр.30; **G.MIllet**. La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, I. Paris, 1954, p.IX, pl.26.

[18] **В.Петкович, Д.Попович**. Старо Нагоричино. Псача. Каленић. Београд, 1933, с.21-22, табл.XXVI; **G.Millet.** Op.cit., III, 1962, p.304, pl.103-1, 104-3.

[19] **В.Н.Лазарев**. История византийской живописи. Москва, 1986, с.157; Същият. Живопись..., с.190-195.

[20] **A.Grabar**. La soie byzantine de l'évèque Gunter àla cathédrale de Bamberg. – Jahrbuch der bildenden Kunst, 7/1957, p.14-27.

[21] **G.Sirac-Estonañan**. Skylitzes matritensis, 1. Barcelona-Madrid, 1965, p.153, fig.349, p.174, fig.450.

[22] **Ив.Божилов**. Няколко бележки върху Scylitzes matritensis. – Проблеми на изкуството, 3/1991, с.24.

[23] **В.Милошевић, Ч.Нешковић**. Цит.съч., с.47; **Н.Окунев**. Столпы святого Георгия. Развалины храма XII века около Новог Базара. – Seminarium Kondakovianum, 1/1927, с.232-243.

[24] **С.Радойчић**. Мајстори старог српског сликарства. Београд, 1955, с.19-20.

[25] **Пак там**, с.37-38; **В.Петковић**. Циклус слика из легенда Св.Ђорђа у Дечанима. – Старинар, V/1930, с.7-11, табл.III; **В.Петковић, Т.Бошковић**. Манастир Дечани, II. Београд, 1941, табл.XCVI; **Ch. Walter.** The cycle..., p.351-353, fig.2-3.

[26] **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Τοπογραφικὸς καταλογος τῶν τοιχογραφημένον ἐκκλησιῶν της Κριτης. Herakleion, 1961, Nr.218, 125.

[27] **A.Orlandos**. Βυζαντινὰ μνημεῖα τῶν κλισιῶν τον Ταγέτον – ΕΕΒΣ, 14/1938, p.471-472, fig.7.

[28] **G.Gerola, K.Lassithiotakis.** Op.cit., Nr.138.

[29] **J.Aufhauser**. Op.cit., p.65, 195-199.

[30] **S.Braunfels**. Georg. – In: Lexikon der christlichen Ikonographie, 6. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1974, col.381.

[31] **V.Djurič**. Icônes de Yougoslavie. Ohrid, 1961, p.102, Nr.29, pl.XLIII.

[32] **N. Δρανδακη.** Βυζαντινες τοιχογραφιες της Μανης. Αθηναι. 1995, c.146, 490, fig.8,9

[33] **А.В.Рыстенко**. Цит.съч., с.230 сл.

[34] **К.Паскалева**. Църквата "Свети Георги" в Кремиковския манастир. София, 1980, с.76-79, обр.47.

[35] **Е.Флорева-Димитрова**. Старата църква на Драгалевския манастир. София, 1968, с.24-25.

[36] **В.Н.Лазарев**. Русская иконопись. От източников до начала XVI века.

Москва, 1983, с.50-51, обр.30.

[37] Jewellery at Metalwork in the Museum of Georgia. Leningrad, 1986, pl.214.

[38] Ibidem, pl.209.

[39] **I.Stefănescu**. L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX siècle. Paris, 1928, p.134-139, pl.LVII; **P.Henry.** Les églises de la Moldavie de nord des origines à la fin du XVIe siècle. Paris, 1930, pl.XLVII, XLVIII.

[40] **D.Scott Fox**. Saint George the Saint With Three Faces. London, 1983, p.23-36; **S.Braunfels**. Op.cit., col.374-390, fig.6-10.

ДЕСЕТА ГЛАВА

СВЕТИ ГЕОРГИ СПАСЯВА ПОПАДНАЛ В ПЛЕН МЛАДЕЖ ХРИСТИЯНИН

Това чудо е разгърнато в десетина литературни версии (гръцки, коптски, грузински, български и други), на които бе отделено по-специално внимание във втората глава на настоящия труд. Стана ясно, че общо взето сюжетната линия е сходна – младеж-християнин (от Пафлагония, Крит, Добруджа, синът на Лъв Пафлагонски, син на свещеник и прочие), чедо на дълбоко религиозни родители, попада в плен (най-вече при арабите, но понякога при българите, а в по-късните текстове – при агаряните-турци). Най-често, докато прислужва в кухнята на някой местен велможа, свети Георги се явява по чуден начин на кон и го отвежда в родината при родителите му. В някои от версиите се обръща специално внимание на факта, че при чудното спасение младежът даже не успява да остави съда (чаша, кана, чайник), с който сервира, и продължава да го държи в ръка, седнал зад св.Георги при завръщането у дома.

За пръв път по-специално върху художествените превъплъщения на тези разкази в изобразителното изкуство се спря Д.Талбот Райс, който предположи, че каната е фолклорен мотив[1]. В основата на тази хипотеза не са средновековните текстове на чудесата, а разказ на възрастен свещеник от Крит, описал как св.Георги си пиел кафето в едно село и как ненадейно до него достигнала мълвата за изпадналата в беда царкиня. Тогава светецът се метнал на коня, придружен от юноша прислужник, който трябвало да му посочва пътя. Последният даже не забравил да вземе със себе си кана с вода, та да не ги мори жажда при дългата езда. Видният британски изкуствовед все пак не бил напълно удовлетворен от подобни обяснения, при това напълно основателно! Ето защо предположил, че има някаква по-древна канава, на базата на която е изграден поднесеният с много битови и фолклорни мотиви късен разказ. В тази насока той търси реалии в персийската митология, но посочените успоредици с Вахрам Гур, следван от яздеща до него царица, никак не са убедителни.

Впрочем това без съмнение бе установено от Ив. Дуйчев[2]. В една дискусионна статия ерудираният български медиевист детайлно анализира сюжета, претворен върху десетки изобразителни пана от XV до XIX век и посочи недвусмислено неговата литературна основа. А тя безспорно се корени тъкмо в споменатите чудеса на св. Георги, който избавя попаднали в чуждоземен плен юноши християни от Пафлагония, Крит и други места. Твърде убедително са поднесени аргументите, че тези чудеса са записани през X и XI век, а се радват на популярност и се мултиплицират през цялото Средновековие в целия православен Изток.

На същата тема наскоро специално внимание отдели и А.Стойкова, която между другото потърси отговор на въпроса точно кое от чудесата е първоизточник на художниците, започнали да го претворяват върху изобразителни пана след началото на XV век[3]. Нека оставим настрана погрешната представа за първите изображения (основно за хронологията малко по-долу) и да се взрем в аргументите ѝ за литературния прототип. Правилно е забелязано, че в почти всички паметници от XV – XVI век (това важи и за непознатите за авторката пана от XI – XIV век в Грузия, Кападокия, Крим и Египет) младежът държи кана. Същевременно според ранните литературни версии от X – XI век младежът от Митилина носи чаша, за пафлагонския юноша няма сведения, че придружава светеца с някакъв съд, а старобългарските воини от Добруджа изобщо не са били прислужници. Така остава примерът със сина на Лъв Пафлагонски, пленник при българите, който действително се явява в дома си с кана кукумион. Затова се присъединявам към идеята на А.Стойкова и приемам, че тъкмо това чудо е прототипът на средновековните художници, пресъздаван без прекъсване от XI – XII до XV – XVI век.

Също така допълнително следва да се подчертае, че в голяма степен тези чудеса следват духа на епохата, в която са сътворени. Един от основните проблеми, вълнуващ византийското общество през цялото Средновековие е съдбата на християните, попаднали в чуждоземен плен. Особено актуален става той след средата на XI век, когато в резултат на селджукските нашествия почти не остава ромейска фамилия без пленени от мюсюлманите роднини. За тяхното освобождаване работят десетки дипломати, хазната отпуска огромни суми за откупи, провеждат се смели акции в противниковия тил. В преобладаващия брой случаи обаче единственото упование и на близките, и на пленниците е в Бога и покровителя на християнското воинство св.Георги, комуто се възлагат сетните надежди. Сходно е положението в останалите източноправославни страни, което прави чудесата за спасените от плен юноши не по-малко актуални. И след като храмът е мястото за измолване на застъпничество за попадналите в чуждо робство, то стенописващите го зографи откликват на тази злободневна тема.

Така се формира един нов иконографски тип, който следва стриктно канонизираните вече литературни творби, разказващи за чудно спасените младежи от кападокийския светец. При положение че най-ранните изяви на тази традиция се свързват с малоазийските провинции, то естествено е тъкмо тук, в граничната зона между християнството и исляма да са и първите изобразителни превъплъщения.

Действително, сред най-ранните художествени пана, третиращи сюжета със спасения юноша, е фреска от XIII век в кападокийската скална църква в Ортакьой[4]. Св.Георги е представен като воин-конник, поразяващ змей, а зад гърба му се забелязва дребната фигура на дете с кана в ръка. Показателен е и съпътстващият надпис:

ΔΙΑΣΟΡΙΤΙΣ – спасител. В случая обаче забелязваме контаминация на два сюжета – св.Георги змееборец и св.Георги спасител. Има основание да се мисли прочее, че първоначалните иконографски решения са по-изчистени и художниците се придържат стриктно към литературните първоизточници.

За пример могат да се посочат грузинските стенописи от XI – XII век в Икви, Павниси, Ачи и Бочорма (обр.232 – 234), които са най-ранните до момента паметници, третиращи този сюжет[5]. Действително напълно според текстовете св.Георги е представен като триумфално яздещ конник с победоносно вдигнато копие, а зад гърба му се е прилепил спасеният юноша с кана в ръка. Художникът от Икви и особено колегата му от Павниси са опитни рисувачи, добре запознати с византийските художествени и технически достижения. За разлика от повечето местни стенописи тук фигурите са раздвижени и много съразмерни, с освободени и естествени жестове, наситени с ярък колорит. И все пак собствено грузинските традиции прозират в "разтеглените" композиции, подвластни на подробния разказ, което води до известно претупване, до своеобразна "изобразителна бъбривост". И това е особено показателно в Икви, където картинната сага завършва с трогателната сцена на посрещането. Цялата фамилия, включително невръстното братче и достолепният свещеник, с радостно изумление съзерцават св.Георги и спасеното чедо. Въпреки някои натуралистични забежки и в случая зографът се изявява като истински даровит художник. Определено е успял да възпроизведе типичните кавказки персонажи в колоритни национални костюми, както и специфичната грузинска задушевна атмосфера, в която естествено се вписват пословичното гостоприемство и ненадминатата грузинска трапеза. От друга страна така подробният, дори претрупан картинен разказ подсказва, че стенописът от Икви наистина е сред първите художествени превъплъщения на "Чудото със спасения юноша". Очевидно художникът все още не може да отсее основното от второстепенното и поради липсата на утвърдени прототипи следва без отклонение литературната канава. Във връзка с това е забележително, че тъкмо грузинските стенописи съвпадат по време с най-ранните литературни версии на чудото със спасени младежи християни, датирани към XI век[6]. В по-късните изобразителни творби вече се установява една устойчива и твърде изчистена иконографска схема, където само яздещият светец и юношата с каната са достатъчни, за да предизвикат у зрителя нужния дидактически ефект.

Въпреки че грузинските стенописи са най-ранните засега, все още продължава да се спори къде трябва да се търсят прототипите на тази иконография (Грузия, Мала Азия, Гърция, Кипър?), защото писаното слово се разпространява твърде бързо по всички византийски провинции и съседните православни страни. Да не забравяме и споменатите във втора глава податки, че "Чудото на св.Георги с българина" може да е възникнало още през X век, тоест столетие по-рано от грузинската и гръцката редакции[7]. Така че на практика независимо един от друг художниците в Кападокия, Грузия, Крит, Гърция, България могат да достигнат самостоятелно до художествени изображения на придобилите популярност и вече канонизирани литературни творби. Ако обаче в някой достатъчно известен храм има сравнително ранна сакрализирана фреска и икона (и особено ако ѝ се приписва чудодейна сила) със св.Георги спасител, то на даден етап тя би могла да се превърне в прототип, следван и тиражиран в останалия християнски свят.

Така въпросът за първообраза остава открит, но има сериозни основания да се твърди, че той възниква не по-късно от XI век. Засега обаче ранните изображения от XI – XII век действително произхождат от Грузия, което дава основание на някои изследователи да видят в иконографията "св.Георги спасява юноша" едно чисто грузинско изобретение[8]. И наистина без прекъсване от XI – XII до XIV – XV век сюжетът със спасения младеж се репродуцира върху десетки стенописи (Адиши, Бочорма, Вани, Ачи и прочие) и други култови предмети, като най-често е съпътстван от сцената със спасената царкиня. И това ще да е правено съзнателно, защото едната картина действа по-абстрактно (чудото с царкинята), а другата (чудото с юношата) – по-конкретно, но и двете заедно засилват убеждението у зрителите, че кападокийският светец откликва на нещастията на изпадналите в беда. Постиженията на грузинските художници в тази насока са многопластови и дълбоки, с подчертана приемственост, но не споделям мнението, че иконографската схема със спасения юноша е инцидентно явление извън Грузия. Има увлечения даже в регистрираните далеч от Задкавказието пана с този сюжет да се търси "грузинска следа". Вече стана реч, че литературните редакции на чудото със спасения младеж през XI – XIV век имат не по-малка популярност и разпространение във Византия, Кипър и България през XI – XIV век, отколкото в Грузия. От друга страна обаче, най-ранните изображения на чудото извън Грузия датират едва от края на XIII век. Ето защо на този етап може да се формулира хипотезата, че иконографската схема може и да е създадена в Грузия, но популярността на чудото в останалия християнски свят е способствала нейното трансплантиране извън Задкавказието. Във византийска среда тя е изчистена от подробности и допълнителни персонажи, като е сведена до яздещия светец и момчето.

Емблематична в това отношение е фреската в кримската скална църква "Трите конника", разположена в подножието на крепостта Ески Кермен (обр.213)[9]. Съпроводена е от надпис с дата, от която обаче се четат само първите две букви (67...). Следователно храмът е зографисан около 12... (?) година, тоест най-общо през XIII век. В галоп надясно са изобразени трима конници – воини-светци, откъдето идва и наименованието на църквата. Първият е в лек галоп, с вдигнато нагоре копие и кръгъл щит на гърба. Покровителствено и загрижено ездачът е обърнал поглед към задницата на животното, където седи младеж

с крехко телосложение и фригийска шапка на главата. Следва втори конник в буен галоп, с бадемовиден щит и дълго копие, поривисто забито в гърчещ се под копитата дракон. Последният ездач е в бавен триумфален ход, с вдигнато нагоре копие и кръгъл щит на гърба. Елегантно раздвижените фигури, буйно разветите хламиди (дори на коня в бавен ход), драматизмът в позите на драконобореца и ездача-покровител действително насочват към стила на водещо ателие през XIII век, отличаващо се със свободна живописна техника.

В. Домбровски смята, че фреската е от края на XIII век и че храмът е своеобразен мартирий на героите, погребани след татарското нашествие през 1299 година. В тримата конници той вижда три портрета на св.Георги в качеството му на спасител, драконоборец и триумфатор. Сходно обяснение предлага и Е. Овчинникова[10].

Аз обаче не споделям напълно подобно идентифициране, защото през 1993 година имах възможността да се запозная на място със стенописите и да установя, че средният ездач е с брада. Тя се забелязва отчетливо и върху една фотография, направена около средата на нашия век (обр.213). Ето защо мисля, че средният конник е св.Тодор, който през X – XV век се представя толкова често като воин-драконоборец, колкото и св.Георги. Най-после няма друг воин-светец, освен св.Георги и св.Тодор, който през XII – XIV век да е рисуван в подобна поза. Направи ми още впечатление, че косата на последния ездач е събрана зад ушите, а не е в бухнала прическа, както на първите двама воини. Ето защо предполагам, че в случая зографът е имал предвид св.Димитър.

Практиката тримата великомъченици (Георги, Тодор и Димитър) да се изобразяват заедно или по двойки води началото си още от X – XI век и е често срещана през цялото Средновековие. В тази композиционна схема обаче св.Георги за пръв път е представен в различна иконография (спасител) спрямо спътниците си – едно ново амплоа, в което ще го виждаме и през следващите столетия. Ранните портрети от XI – XIII век все още строго следват литературните първоизточници и както в Грузия, така и в Крим св.Георги е показван само в качеството си на спасител с освободения от плен юноша. Същевременно драконоборската тема до такава степен вълнува средновековния човек и така трайно е обвързана с кападокийския светец, че към края на XIII век започва да се контаминира със св.Георги спасител. Вече посочих един от ранните примери като фреската от 1293 година в кападокийската скална църква в Ортакьой. Прочее, драконоборството е твърде актуално в малоазийското изкуство, защото източните провинции между XI и XIV век непрекъснато са фронтова линия и християнското население там живее непрекъснато под угрозата от поробване.

Оттук (Ерзерум?) произхожда една икона, която също илюстрира компилативната иконография св.Георги спасител и драконоборец[11]. За съжаление след пренасянето ѝ в Александруполис (Дедеагач) през 1327 година има вторични намеси на местни художници, което затруднява разчитането на оригиналния сюжет.

Други две икони от Мала Азия, съхранявани понастоящем в Атинския византийски музей, със св.Георги спасител, са ново свидетелство за една силна регионална традиция, имаща прояви и през XV – XVI век[12].

Кое налага обаче контаминирането на воина-драконоборец с воина, освободил от плен младежа-християнин, при положение че в литературните източници съвършено отсъстват податки за подобна иконография? На първо време трябва да се докоснем до духа на малоазийското (кападокийското) изкуство, в което между X и XIII век сцената с поразения дракон се превръща в емблематична за кападокийския светец. Ето защо художниците и местните християни трудно могат да го възприемат като воин-конник, неангажиран в люта битка със сатанинския звяр. Освен това новоформираната компилативна иконография с драконоборството и спасението има дълбок подтекст и силен емоционален заряд. Така се създава впечатлението, че юношата е освободен от плен благодарение всепобеждаващата сила на св.Георги. Прочее змеят, алегория на всички сатанински сили, може да се тълкува изобщо като победа над поробителите, докато момчето е своеобразна персонификация на освободените след триумфа на св.Георги народи. Това смесване на различни по тематика сцени с цел постигане на глобално идеологическо въздействие сред християните се налага изцяло през XIV век, когато целият православен Изток е под угрозата да бъде поробен. Затова не изненадва поредната контаминация и появата на иконографията "св.Георги драконоборец", който освен че освобождава от плен юношата, същевременно спасява от смърт и царкинята.

Този претрупан компилативен сюжет, илюстриран за пръв път върху житийната икона от Струга (обр.237)[13] и обременен с три самостоятелни иконографски схеми, отново не почива на някакви канонични или апокрифни литературни творби. Несъмнено пак иде реч за един многопластов алегоричен символ, обединяващ в едно най-актуалните през XIV век теми за победата над турците (дракона), спасяването на църквата (царкинята) и освобождаване на поробените вече християнски земи (юношата). Така по своеобразен начин средновековните художници извеждат най-парливите проблеми на своето време и посочват единствения път за решаването им чрез воинството, поведено от св.Георги.

Дори в годините на робството не секват надеждите, че християнските армии от север и запад, идентифицирани с кападокийския светец, ще освободят народите от ислямски гнет, а компилативните иконографии съответно се радват на голяма популярност. За еманципирането им на Балканите след XV век съдейства и практиката на поробителите да вземат в робство момчетата християни и да ги превръщат в еничари. На този фон не е случайно, че зографът от Кремиковци в края на XV век (обр.215, 221)[14] илюстрира чудото с царкинята, следвайки местни прототипи от предните столетия (Старо Нагоричино и Дечани

– обр.235, 236), но вмъква и фигурата на освободения юноша зад гърба на св.Георги.

По съвсем разбираеми причини иконографската схема от Кремиковци през XVI – XVII век се радва на прием и в румънските княжества и по сходен начин е превъплътена в стенописи от Харлао, Воронец и пр.[15] А това, че найранните прояви са от XVI век, не изненадва, защото тъкмо тогава Влашко, Трансилвания и Молдавия са изправени пред реалната опасност от поробване. Сравнително късно – XV – XVI век (върхът на турската експанзия!), тази сцена се появява върху икони в Кипър[16], Русия[17] и Атон[18].

Твърдеше се, че както в Западна Европа, така и в Египет чудото на св.Георги със спасеното от плен момче няма художествени превъплъщения. В бауитския манастир "Св.Антоний" обаче има добре запазена фреска, илюстрираща чудото с царкинята, като допълнително зад гърба на св.Георги е показано момчето с чайник в десницата.[19] Стенописите най-общо се отнасят към XII век и това е важно указание, че този сюжет твърде рано става популярен сред коптите християни.

Прочее, има достатъчно свидетелства, че иконографията "св.Георги спасява юноша от плен" е родена на предния фронт на противопоставяне между християнството и исляма, който през XI – XIII век включва тъкмо Мала Азия, Египет, Грузия и Крим. През следващите векове тя е извикана на живот навсякъде, където опасността от поробване заплашва един или друг народ в православния Изток – континентална Гърция, България, Кипър, Влашко и прочие.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ДЕСЕТА ГЛАВА

[1] **D.Talbot Rice**. The Accompanied Saint George. – In: Actes du Vie Congrès international d'études byzantines, II. Paris, 1951, p.383-387.

[2] **Iv. Dujčev**. Due note di storia medievale. – Byzantion, XXXIX-XXX/ 1959-1960, p.259-261; **Ив.Дуйчев**. Разказ за "чудото" на великомъченик Георги със сина на Лъв Пафлагонски, пленник у българите.-В: Българско средновековие. София, 1972, с.513-528.

[3] **А.Стойкова**. Кой стои на коня зад свети Георги? – Старобългаристика, XXI, 2/1997, с.23-32.

[4] **G. de Jerphanion**. Les églises rupestres de Cappadoce, II. Paris, 1928, p.241-242.

[5] **Е.Л.Привалова**. Художественное решение двух композиции "чудес" св.Георгия в грузинских росписях среднего средневековья. – ВООНАНГССР, 1/1963, с.188-221; **Същата.** Павниси. Тбилиси, 1977, с.18, 77-80, фиг.5, 18-20.

[6] **Е.Л.Привалова**. Павниси, с.73-79; **J.Aufhauser**. Miracula St. Georgii. Lipsiae, 1913, S.13-44, 165-166.

[7] Виж там, гл.II, бел. 27-31.

[8] **Е.Л.Привалова**. Художественное решение..., с.221; **Същата**. Павниси, с.73-81; **Е.С.Овчинникова**. Вновь открытый памятник станковой живописи из собрания Государственого исторического музея. – ВВр, 37/1976, с.229-232; **И.Лордкипанидзе**. Житийный цикл Святого Георгия в Убиси. – В: Дечани и византијска уметности серединам XIV века. Београд, 1989, с.106.

[9] **О.И.Домбровский**. Фрески средневекового Крыма. Киев, 1966, с.34-39; **Е.С.Овчинникова**. Цит.съч., с.229-232.

[10] **Е.С.Овчинникова**. Цит.съч., с.229-232.

[11] **H.Lyneh**. Armenia. London, 1901, p.128, fig.25 (Цит. по: **D.Talbot Rice**. The Icons of Cyprus. London, 1937, p.386).

[12] **D.Talbot Rice**. The Accompanied..., p. 386, not.5.

[13] **V.Djurič**. Icônes de Yugoslavie. Ochrid, 1961, p.102, Nr.29, pl.XLIII.

[14] **К.Паскалева.** Църквата "Свети Георги" в Кремиковския манастир. София, 1980, с.76-77, обр.47.

[15] **J.Myslivec**. Svatý Jiří ve východokřesťanském umění. – Byzantinoslavica, V/ 1933-1934, p.339-342, pl.XVI; **P.Henry**. Les églises de la Moldavie du nord des origines à la fin du XVI^{e} siècle. Paris, 1930, p.214-215.

[16] **D.Talbot Rice**. The Icons..., p.83, 239-241, pl.81-84.

[17] **Н.П.Кондаков**. Русская икона, 2. Прага, 1929, табл. 89, 135.

[18] **J.Aufhauser**. Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechichen und lateinischen Überlieferung. Leipzig, 1913, S.165.

[19] **M.Rassart-Debergh**. La peinture copte avant le XII^{e} siècle. Une approche. – In: Les peintures des couvents de désert d'Esna. Cair, 1965, p.249.

ЕДИНАДЕСЕТА ГЛАВА

СВЕТИ ГЕОРГИ КОННИК

Вече стана дума как още през римската епоха по време на триумф пълководците тържествено влизат в столицата, яхнали кон. Тази традиция напълно се възприема и от византийския дворцов церемониал[1]. Неслучайно най-изтъкнатите императори като Константин Велики и Юстиниан Велики си издигат статуи като триумфиращи конници[2]. Тази иконография се възпроизвежда и върху паметници на дребната пластика от IV – VI век като медальоните на Константин Велики, Галиен, Юстиниан Велики, сребърното блюдо от Ермитажа с Констанс II, диптиха от слонова кост с Юстиниан Велики и пр.[3] Почти винаги темата за триумфа е подчертана с присъствието на Нике, съпътстваща или короноваща императора.

При все това до момента не е регистриран безспорен ранновизантийски паметник със св.Георги триумфиращ конник, въпреки някои податки, че той подобно на василевсите, е изобразяван като конник змееборец през VI век. Действително, в колекциите на Ермитажа има един моливдовул от VI век, на който е представен конник, идентифициран от В. Шандровска с кападокийския светец, но иконографски той повече наумява Константин Велики[4]. За това се съди по равнораменния кръст, гравиран пред погледа на ездача и напомнящ за кръста, видян от императора преди решителната битка с Максенций[5]. Най-после сцената от печата съвпада напълно с портрет на Константин Велики върху миниатюра от IX век, където по сходен начин е представено и кръстното видение[6].

Идеята за триумфиращия император е актуална за византийското изкуство и след краха на иконоборството, както загатват портретите на Константин Велики върху миниатюри в Хлудовия псалтир[7] и словата на Григорий Нисийски[8] от IX век, на Йоан Цимисхи в Мадридския препис на хрониката на Йоан Скилица[9] от XII век (?) и на Василий II върху Бамбергската тъкан и ковчежето от Труа, датирани към края на X и самото начало на XI век[10].

Тъкмо към началото на XI век се отнасят две стеатитови иконки от музеите в Анжер и Флоренция (обр.203, 202)[11], върху които за пръв път в досега познатите паметници св.Георги е изобразен като триумфално яздещ конник. Конят е в бавен тържествен ход алюр, а фигурата на светеца е мощна, с което внушава сила и достолепие. Тази обемност се подсилва от скъсените пропорции на телата, сравнително високия релеф и умелото надипляне на хитона и хламидата. Леко извърнатият надясно торс пък нарушава статичната композиция и внася леко напрежение в позата на светеца. Въоръжението е класическо за епохата – дълго кавалерийско копие, голям кръгъл щит на гърба, плочеста ризница с брониран набедреник, хитон и хламида. Лицето излъчва спокойствие до самоувереност и твърдост, а в погледа сякаш се чете недвусмислена закана към противника.

Тези икони се датират към XI век, но като стил гравитират по-скоро към класическите произведения на дребната пластика, носещи традициите на македонския неокласицизъм, отколкото към аскетичните и одухотворени фигури на единадесетото столетие. Ето защо съм склонен да отнеса паметниците от Флоренция и Анжер към втората половина на X век, а произходът им, заедно с друга подобна иконка със св.Димитър[12], може да се търси в Константинопол. Докато иконката със св. Димитър е изваяна от даровит столичен художник, то образците със св.Георги са дело на опитен занаятчия, следвал канона и стила на някое високо художествено произведение. Очевидно е работил серийно, но качествено за клиенти с изискан вкус, защото паметниците от Флоренция и Анжер съвпадат напълно дори в размерите и детайлите.

Иконографските и стиловите прилики между св.Георги от стеатитовите иконки и императорите върху Бамбергската тъкан и ковчежето от Труа са очевидни и това е естествено, защото са работени в един център и приблизително по едно и също време. Кое обаче подтиква водещите константинополски ателиета да изобразяват кападокийския светец в триумфална императорска поза? А идеята за триумфа тук е очевидна и се подсилва от арковидно оформения горен край на иконките, създаващ илюзията за триумфална арка. Няколко пъти вече отбелязах, че тъкмо при императорите от Македонската династия през X век става контаминирането на иконографиите на светците с императорската иконография[13]. Като се знае още, че св.Георги е патрон на владетелите от тази династия, представянето му в тържествената императорска поза на ездач става напълно обяснимо. Самата конна иконография изглежда е заета от Изтока и близката Кападокия, където св.Георги има портрети като конник змееборец както през VI – VIII, така и през IX – X век (виж по-подробно за тези паметници тук, в осма глава). Полуапокрифният змееборски сюжет поне до XIII век обаче не се радва на широк прием в официалното столично изкуство[14]. Освен това при представянето на триумфиращи императори през IX – XII век (споменатите по-горе миниатюри в Хлудовия псалтир, словата на Григорий Нисийски и Мадридския препис на хрониката на Йоан Скилица, Бамбергската тъкан и ковчежето от Труа) изглежда вече е отпаднала практиката от IV – VII век под копитата на коня да се рисува убит противник, респективно змей, демон и прочие.

Така, следвайки стриктно каноничната за X – XI век императорска триумфална иконография, св.Георги може да бъде показван като тържествено яздещ конник. Този сюжет явно се налага като предпочитан в столичното дворцово изкуство, защото в своята "Римска история" Никифор Григора съобщава, че върху фасадата на Големия дворец в Константинопол прочутият зограф Павел изрисувал св.Георги на кон[15]. Налага се мнението, че споменатият Павел е всъщност византийския художник Павел Хитрия, работил през XII век и в "Св.София"[16].

Специалното място, което заема конната иконография на кападокийския светец в столицата, се потвърждава и от трактата "За придворните чинове" от средата на XIV век, приписван на Псевдо-Кодин. Той описва дворцовия спектакъл на Рождество Христово и изрично акцентува на двете воински хоругви, съхранявани в палата и представящи Св.Георги на кон и св.Георги, побеждаващ дракона[17].

Очевидно двете иконографии имат собствена, специфична семантична натовареност и илюстрират различни качества на кападокийския светец. Действително след освобождаването на Константинопол от Михаил VIII Палеолог през 1261 година драконоборската тема намира своето място и в официалния императорски култ. Сред столичния войнски елит обаче се съхранява и традиционният още от X век триумфален сюжет. Очевидно по ред изтъкнати по-горе причини и след XIII век той остава приоритет главно за дворцовото изкуство, но и тук вече е притеснен от популярната драконоборска иконография. В този смисъл най-голямото му разпространение може да се рамкира най-общо между X и XII век.

Иконографски и стилово най-близко до иконките от Флоренция и Анжер стои кръгъл стеатитов медалион, намерен при археологически разкопки в Херсонес в Крим[18]. Предложената хронология X-XII век е малко разтеглена, но и запазеното е твърде малко (предният десен крак на коня, хламидата, част от нимба и съпътстващият надпис ΓΕΟΡΓΙΟS) и не позволява по-задълбочени наблюдения. Най-вероятно творбата е дело на столично ателие от XI век, за което съдя от качествения материал, фината изработка и загатнатите издължени пропорции.

С някоя от водещите византийски работилници се свързва и т.нар. сребърна чаша от Березова, намерена чак в Урал (обр.201)[19]. На дъното в кръгъл медалион е изобразен св.Георги на кон, с вдигнато нагоре кавалерийско копие и пълно воинско снаряжение. Иконографската близост с коментираните по-горе стеатитови творби е очевидна, но в стилово отношение гравьорът на чашата си е позволил по-свободно интерпретиране на сцената. Св.Георги изглежда по-скоро устремно галопиращ срещу противника, отколкото триумфално завръщащ се победител. Затова и се присъединявам към онези автори, които виждат този паметник като византийско, но по-скоро провинциално-малоазийско, отколкото столично произведение на торевтиката[20]. Действително сцената е така поднесена, че носи белезите на контаминация между столичния триумфатор и кападокийския змееборец. Очевидно тук змеят отсъства, но вихрената езда оставя зрителя с впечатление, че св.Георги току-що се е отправил към полесражението, където несъмнено ще жъне победи. Допълнително гравираният към края на XII век староруски надпис загатва, че чашата е изработена по поръчка или закупена за трапезата на заможен руски аристократ.

Сходна е иконографията на кападокийския светец и върху един чисто руски паметник от същото време, какъвто безспорно е релефът, вграден в издигнатия през 1197 година от великия княз Всеволод III Дмитриевски събор[21]. Конят пак е в буен галоп, но вместо да стиска оръжие, както обикновено, десницата на св.Георги е вдигната за поздрав. В тази поза има нещо архаично и по-скоро напомня приветствените жестове на римските императори към народа – още едно основание да третираме сцената като триумфална. Най-после от запазени рисунки от XVII век знаем, че тъкмо в тази поза е скулптиран Юстиниан Велики в недостигнала до нас негова конна статуя в Константинопол[22].

Освен че отново се актуализира въпросът за сливането на императорската иконография с иконографията на светците, поставя се и въпросът за прототипите, от които черпят идеи руските творци. Знаем, че тъкмо през XII век св.Георги конник е изобразен върху фасадата на двореца на василевсите. Следователно, не трябва да се учудваме, че същата иконография е превъплътена върху фасадата на храм, граден от великия княз. При това св.Георги е

патрон и на руските владетели, а за тях византийската столица и византийският двор са почти сакрални първообрази. Специално в далечна Русия местните художници изглежда ползват като преки (работни) образци и мобилни произведения на византийските ателиета като коментираната по-горе чаша от Березова. Както при нея, така и при фасадния релеф е възприета една компилативна иконография, стояща по-близо до традициите и манталитета на руските творци. Те, за разлика от добре школуваните константинополските художници, изобразяват често и нямат резерви към устремения в битка със сатанинския звяр кападокийски светец.

Различните конни сцени със св.Георги се ползват с голяма популярност и в Грузия. И тук между X и XV век се дава абсолютно предимство на змееборецa, но под византийско влияние отново през XII век се явява инцидентно и триумфиращият конник. Забележително е, че за сетен път става реч за фасадно изображение в храма в Сюпи Пари от началото на XII век (обр.62)[23]. Ще напомня, че и грузинските царе имат за патрон св.Георги и че са под още по-преки впечатления и влияния от достиженията, канона и вкусовете на византийската столица. Конят върху фасадата на църквата в Сюпи Пари се движи бавно и тържествено, а светецът е гордо изправен в спокойна тържествена поза.

Сходна е иконографията на един от релефно изваяните конници върху дървени пана в църквата при Абу Саргах до Кайро (обр.168, 169)[24]. Те се свързват с коптското изкуство и се датират най-рано към XIII век. Липсват съпътстващи надписи, но портретно много добре се разграничават св.Тодор с брада, убиващ император (?), до него св.Георги като триумфиращ конник с характерна прическа, и накрая св.Димитър.

Към края на XII и през XIII век релефната икона постепенно навлиза в репертоара и на византийските творци. По-скоро обаче става реч за западноевропейски (италианско), отколкото коптски влияния, проникнали в империята по време на първите кръстоносни походи. Забележително е, че върху известните византийски релефни икони почти винаги е моделиран образът на св.Георги. Трудно ми е да обясня причините за това явление, но не изключвам битуването на някаква легенда за чудотворна скулптирана икона или пък сме изправени пред чиста случайност. Както и да е, върху една от релефните икони от „Сан Марко“ във Венеция от края на XII – началото на XIII век св.Георги е представен като тримуфиращ воин. Конят е масивен (рицарски?), в тържествен ход, а малко непохватно моделираната тежка фигура на ездача излъчва спокойствие и сила[25].

Малко по-късно (след средата на XIII в.) са работени и запълнени с релефни фигури вратите на охридската църква "Св.Николай"[26]. Сред тях на челно място, горе вдясно е моделиран св.Георги-триумфиращ конник с вдигнато копие в дясната ръка. Явно съдържанието на сцената следва византийските традиции от предните столетия, докато в стила и особено в изработката се долавят репликите на една традиция, дошла от Южна Италия. За това убедително свидетелстват преките аналогии с изработката и декорацията на вратите в катедралата в Монреале от края на XII век[27].

Най-изразителното художествено превъплъщение на св.Георги-триумфиращ конник, свързано с гръко-италианското художествено сътрудничество от края на XII – XIII век, е миниатюра в ръкопис от Южна Италия. Датира се около 1200 година и понастоящем се съхранява в библиотеката на Фрайбург (обр.174)[28]. Прочее, тъкмо към началото на XIII век започва нова, истинска художествена експанзия на византийски творци към Южна Италия и формирането на един своеобразен гръко-италиански стил, в който ферментира предренесансовото триченто[29].

На пръв поглед към XIV век триумфалната конна иконография на св.Георги като че ли отпада от репертоара на творците във Византия и православния свят, където вече масово се тиражира сцената с дракона и царкинята.

Споменатото сведение на Псевдо-Кодин от XIV век за хоругва, където светецът е само ездач, може би отразява една архаична традиция отпреди падането на Константинопол. Във всеки случай върху фасадата на Големия дворец ще да е съхранен стенописът на Павел Хитрия от XII век и това недвусмислено се потвърждава от Никифор Григора към края на четиринадесетото столетие. А две почти сакрални столични изображения на св.Георги конник, познати на голяма част от православната интелигенция, не може да не вдъхновяват съвременните художници. Че е така недвусмислено свидетелстват две стенописни пана, свързани с официалното византийско изкуство.

В трапезундската църква "Св.Анна", зографисана по времето на великите Комнини към началото на XIII век[30] и в константинополския храм, посветен на св. Евтимий от края на XIII – началото на XIV век[31], св.Георги е изобразен като триумфално яздещ конник.

Недалеч от Константинопол се намира и т.нар. "Червена църква" до Перущица, в която има сходен, но твърде дискусионен портрет на кападокийския светец от XIV век със съпътстващ надпис (ΓΕ/ΩΡΓΙΟS)[32]. Споровете по иконографския тип до голяма степен са резултат от зле запазения стенопис. Долавя се, че до кръста светецът е във фас, наметнат е с хламида, под която се забелязва ризница. В дясната си ръка държи копие, а на гърба има голям кръгъл щит. Категорично обаче трябва да отпадне идеята, че става реч за допоясен портрет на пешак[33], понеже и на лошото акварелно копие отчетливо се виждат гривата и шията на коня (обр.20). Извърнатото в пълен фас тяло, спокойният лик и изправената глава, отсъствието на всякакво напрежение и движение правят минимална възможността да е показан драконоборец. Може да се предположи, че е претворено чудото с царкинята, но при сравняване с близките по датировка фрески в Струга, Старо Нагоричино, Дечани и другаде става ясно, че при тази иконография светецът не е представян в пълен фас и толкова статичен. Ето защо не е за изключване възможността в този храм св.Георги да е зографисан тъкмо като триумфиращ конник. Още повече, че "Червената църква" е сред най-големите светилища в по-далечния хиндерланд на Константинопол и в случая влиянието на столичните образци трябва да се отчита в по-голяма степен.

И въпреки това безспорно трябва да се признае, че след падането на Константинопол през 1203 година тази иконография започва да изостава на по-заден план. До XIII век тя играе ролята на своеобразен контрапункт на столичното изкуство спрямо източния полуапокрифен змееборски сюжет. След катастрофата през 1203 година обаче подобно противопоставяне просто губи съдържание. В прекия смисъл понятието "константинополско изкуство" с неговите иконографски и стилови специфики на практика престава да съществува. А с преместването на дворцовия живот в малоазийските градове кападокийската змееборска иконография естествено взема връх и най-после получава безспорна каноничност. Втъканият медалион със св.Георги драконоборец върху кафтана на император Мануил III Палеолог (1390 – 1416) е достатъчен аргумент за това (обр.19)[34].

Прочее, идеята за триумфа е заложена в не по-малка степен в змееборството отколкото при тържествено яздещия конник. И все пак с възстановяването на византийското господство над Константинопол през 1261 година стари запазени портрети на кападокийския светец като този на Павел Хитрия в Големия дворец ще вълнуват и провокират както фантазията, така и четката на някои художници. Стенописите в "Св.Евтимий" до хиподрума и църквата до Перущица обаче представляват по-скоро реминисценции на една отмираща традиция.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ЕДИНАДЕСЕТА ГЛАВА

[1] **A.Grabar**. L'Empereur dans l'art byzantin. London, 1971, p.45-54.

[2] **Eusebios**. Vita Constantini, I, III, p.3 (=Migne. Pgr, XX, col.1057); **Procopius Caesariensis**. De aedificiis, I, 2, p.181-182 (ed.Haury); **J.Ebersolt**. Constantinopole byzantine et voyageurs du Levant. Paris, 1918, p.29, fig.6; **A.Grabar**. Op.cit., p.46-47.

[3] **W.Wroth**. Catalogue of Imperial Byzantine Coins in the British Museum, I.London,1908, pl.XXVIII-4; RIC, VII. London, 1966, p.443, 444; **A.Grabar**. Op.cit., p.47, pl.XXVIII-3,4 ; **A.Grabar**. L'age d'or de Justinien. Paris, 1966, p.250, fig. 319; **А.В.Банк.** Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Ленинград-Москва, 1966, с.277, фиг.1.

[4] Исскуство Византии в собраниях СССР, 1. Москва, 1977, с.137, фиг.242.

[5] **J.Zeiller**. Quelques remarques sur la "Vision" de Constantin. – Byzantion, XIV/1939, p.329-339; **Migne.** Pgr, XX, col.457.

[6] **H.Omont**. Miniatures des plus anciens manuscrits grecques de la Bibliothèque Nationale du VI^{e} au XIV^{e} siècle. Paris, 1929, tabl.LIX.

[7] **М.В.Щепкина**. Миниатюры Хлудовской псалтыри. Москва, 1977, фиг.58.

[8] **H.Omont**. Op.cit., tabl.LIX.

[9] **S.Estopañan**. Skyllitzes Matritensis, I.Barcelona-Madrid, 1965, p.174, fig.450.

[10] **A.Grabar**. La soie byzantine de l'évèque Gunter à la cathédrale de Bamberg. – Jahrbuch der bildenden Kunst, 7/1957, p.14-24; **A.Grabar**. L'Empereur..., pl.X.

[11] **А.В.Банк**. Прикладное искусство Византии IX-XII вв. Москва, 1978, с.97-99, рис.89.

[12] **Пак там**, с.98, рис.90.

[13] **A.Grabar**. L'Empereur..., p.86, 195

[14] **В.Н.Лазарев**. Новый памятник станковой живописи и образ Георгия война в византийском и древнерусском искусстве. – ВВр, VI/1953, с.200.

[15] **Nicephori Gregorae**. Historia Byzantina, VII, 5 (ed. Bonn, 1829), p.304.

[16] **Н.П.Кондаков**. Русская икона, III-1. Прага, 1931, с.47, 70.

[17] **Pseudo-Kodinus**. Traité des offices, p.195-196.

[18] Византийский Херсонес. Москва, 1991, с.91, 190.

[19] **В.П.Даркевич**. Светское искусство Византии. Москва, 1975, с.81, фиг.106.

[20] **А.В.Банк**. Прикладное..., с.46-51.

[21] **Г.К.Вагнер**. Скульптура древней Руси. Москва, 1969, с.284, рис.175.

[22] **J.Ebersolt**. Op.cit., p.29, fig.6; **A.Grabar.** L'Empereur..., p.46.

[23] **М.А.Орлова**. Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Москва, 1990, с.56-57.

[24] **J.Strzygovski**. Der koptische Reiterheilige und der hl.Georg. – Zeitschrift für ägyptische Sprache, XL/1902, S.55, Abb.3.

[25] **R.Lange**. Die byzantinische Reliefikone. Recklinghausen, 1964, S. 78-79, Abb.22.

[26] **Н.Мавродинов**. Старобългарското изкуство от XI до XIII век. София, 1966, с.104.

[27] **A.Boeckler**. Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani. Berlin, 1953.

[28] **K.Hoffmann**. The year 1200. A Centennaial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. New York, 1970, p.273, Nr.208.

[29] **J.Lafontaine-Dosogne**. Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient. Paris, 1987, p.198-200.

[30] **G.Millet, D.Talbot Rice**. Byzantine Painting at Trebizond. London, 1936, p.30-31.

[31] **R.Naumann, H.Belting**. Die Euphemia-Kirche am Hipodrom zu Istambul und ihre Fresken. Berlin, 1966, S.180.

[32] **A.Grabar**. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928, p.223.

[33] **В.Герасимова-Томова**. Печатът на българския велможа Рафаил. – Археология, 1/1994, с.45.

[34] **T.Velmans**. La peinture murale byzantine à la fin du Moyen àge. Paris, 1977, p.63, pl.II-3.

ДВАНАДЕСЕТА ГЛАВА

СВЕТИ ГЕОРГИ НА ТРОН

Семантиката на иконографията "св.Георги на трон" е трудна за разгадаване, най-вече защото в житието и чудесата на светеца липсват податки за такава сцена. Очевидно тя е формирана сравнително късно, защото досега не е регистрирана при ранните портрети на кападокийския великомъченик.

Съвсем наскоро обаче при разкопки в Херсонес на Крим бе открита костна плочка, на която с нисък релеф е моделиран седнал воин с вертикално изправено копие в дясната ръка и меч, придържан с лявата ръка върху коленете (обр.230)[1]. Облечен е с туника, над която е надяната плочеста ризница, а на гърба се вижда надиплена хламида. Съпътстващ надпис няма, но окръгленото голобрадо лице и особено прическата, представена като бухнала "шапка", позволяват без особени рискове да идентифицираме светеца-воин със св. Георги. Кримските археолози отнасят творбата най-общо към XIII век, но не изтъкват достатъчно сериозни аргументи в подкрепа на тази датировка. Мощната мускулеста фигура, умело надиплените одежди, спокойният лъчезарен поглед и сравнително скъсените пропорции според мен позволяват да отнесем находката към късните прояви на македонския неокласицизъм към края на X – началото на XI век. Като допълнителен аргумент за подобна датировка може да се посочи леко раздвоената на път коса. През средновековието сред воините-светци така се представя прическата само на св.Георги. Регистрирана е само върху ранни паметници от VIII – началото на XI век като камеята от халцедон, съхранявана в Ермитажа[2], санктпетербургския триптих от слонова кост[3] и няколко бронзови медальона, открити също в Крим(обр.12, 70, 181)[4].

Най-после тъкмо през X и първата половина на XI век на голяма популярност във Византия се радват предметите от слонова кост, върху които кападокийският светец често гастролира като воин или мъченик[5]. Освен това през втората половина на X и началото на XI век ателие за изделия от кост функционира най-активно в самия Херсонес, като в стилово и технологично отношение местните майстори не отстъпват много на столичните[6]. Изненадва обаче представянето на св.Георги в поза, която до този момент е прерогатив единствено на Богородица, Христос и неговия земен наместник – василевса. По този случай явно отново трябва да си припомним твърдението на А.Грабар, че точно при владетелите на Македонската династия става сливането на христовата и императорската иконография[7]. И след като св.Георги е патрон на владетелите от тази династия[8], нормално е художниците да го показват в пози, сходни с тези на императорите – включително и на трон. И все пак официалното столично изкуство и консервативният Изток изглежда трудно приемат идеята, че върху трона, на който се изобразяват Христос и Богородица, могат да седят и воини светци. До този момент те винаги са изпълнявали само ролята на почетна стража около престола им.

Едва към края на XII – XIII век средновековните творци по-често и по-смело започват да представят и седнали светци от воинското съсловие. Като примери обикновено се посочват известната икона на св.Димитър от края на XII век, съхранявана в Третяковската галерия[9], стеатитовата иконка от XIII век със св.Тодор и св.Димитър[10] и хрисовула на цар Иван Асен II (1218-1241) със св.Димитър[11]. За този период единственото сходно изображение на св.Георги е регистрирано като фасаден релеф от XIII век на венецианската катедрала "Сан Марко" (обр.228)[12]. Светецът е върху трон, наумяващ много конструкцията на т.нар. престол на Карл Велики, което е ново указание за контаминиране на иконографията му с тази на императорите. Облеклото и прическата са напълно в духа на византийските традиции, но тронът, съпътстващият надпис на латински и формата на меча засвидетелстват силни западни влияния. И няма как да бъде иначе, когато храмът е в католическа Венеция, а майсторите са гости от Византия.

Сравнително по-голяма популярност иконографията "Св.Георги на трон" бележи през XV – XVI век. Най-забележителните в художествено и историческо отношение паметници от този период са портретите върху знамето на Стефан Велики (1499 – 1500)[13] и стенописът в Кремиковци до София от 1493 година (обр.227)[14]. И в двата случая, освен че е седнал на трон във воински доспехи, кападокийският светец гази под нозете си умъртвен дракон. Абсолютно същият сюжет е претворен върху грузински сребърен кръст, датиран отново в XV век (обр.229)[15]. Отпуснатият меч, убитият звяр и царственото спокойствие, което излъчва фигурата, предполагат, че художниците са имали предвид победителя над сатанинските сили и техните превъплъщения. Твърде находчиво тази поза се свързва[16] с известния стих на Мануил Фил в прослава на св.Георги: "Прекратил боя, в който изгони врага от душите ни, ти отново се намираш в размисъл и почивка"[17]. Може би иде реч за финален иконографски сюжет, почерпан от най-разпространеното през XIII – XV век чудо със спасената царкиня.

Описаната победа действително е триумф, който оправдава както трона, така и коронясването на светеца от ангели, показани върху знамето на Стефан Велики. Обикновено се смята обаче, че диадемите върху главите на светците са всъщност мъченически венци[18]. Това по принцип е вярно, но в някои случаи, сред които е и разглеждания, очевидно става дума за триумфални сюжети, които се припокриват напълно с триумфалната императорска иконография[19]. Ето защо тронът и короната на св.Георги в посочените паметници са по-скоро регалии на победата, следващи една традиция, която живее непрекъснато във византийското императорско изкуство. Подобно тълкуване се подкрепя още от проснатия пред трона победен дракон и формата на короната върху знамето на Стефан Велики, която е по-скоро кралска, отколкото типичния мъченически венец. Най-после чудото с царкинята действително завършва със сцената, когато пред погледа на удивените граждани св.Георги убива омаломощения звяр, след което хората му целуват нозете и ликуват.

По посочените паметници от края XV век се вижда, че художниците претрупват картинния разказ с подробности по въоръжението и облеклото, но това ще се коментира в края на настоящата глава. Тук ще добавя само, че тази тенденция продължава и през XVI-XVII век, когато се датират една сръбска икона от Печ[20] и стенописи от Воронец и атонския манастир "Ксенофон"[21]. В портрета от "Ксенофон" има съпътстващ надпис ОАГΙОС ГЕОРГНОС (ΔНО) СОVРНТНС ("Св.Георги спасител"). Това още веднъж показва, че тази иконография е генетично свързана с чудото, в което св.Георги спасява царската дъщеря и убива дракона.

Към най-късните прояви на този картинен разказ се отнася и иконата от криптата на храм-паметника "Ал. Невски" в София, която няколкократно е била обект на изследователски интерес. Наложи се датировката на Д.Панайотова (тя ѝ посвети специално изследване)[22] и Кр.Миятев[23], които я причисляват към паметниците от XVI век. От своя страна В.Пандурски я датира към XIII-XIV век[24], а К.Паскалева[25] и А.Божков[26] – към XIV век, но само в анотации към албуми, без да привеждат аргументи.

Тук ще си спестя детайлното описание на иконата, защото то вече е направено с нужната изчерпателност от Д.Панайотова и Кр.Миятев. Само ще акцентувам на основното. На златист фон св.Георги седи на трон строго фронтално. В дясната си ръка държи копие с ромбовиден връх, а в лявата – меч в ножница. Облечен е в тъмносиня туника, върху която е надяната черна плочеста ризница. Плочките са трапецовидни и радиално разположени, с релефни пъпки в центъра. На гърба на светеца е прикрепен малък кръгъл щит, а над ризницата се спуска червена хламида, завързана на възел под лявото рамо. Отляво малък ангел увенчава главата му с венец-стематогирион, а отдясно се вижда благославяща божия десница.

При предлагането на късната датировка (XVI век) Д. Панайотова не е разгледала софийската икона на фона на сходни иконографски решения, а се е позовала на отвлечени стилистични специфики. Тя е права за плоскостното, графично и твърде контрастно третиране на фигурата, но отдавна е отбелязано, че тези прийоми са въведени в изобразителното изкуство на балканския югозапад (т.нар македонска школа)[27] още около средата на XIV век. Затова тук ще подходя към творбата по друг начин. Ще я разгледам в контекста на останалите тронни портрети на св.Георги, ще потърся най-преките успоредици на позата, лицето, одеждите и въоръжението и едва тогава ще говоря за стил и художествени влияния.

От пръв поглед прави впечатление, че при тронните портрети на св.Георги от края на XV век (стенописа от Кремиковци, знамето на Стефан Велики и грузинския кръст) светецът гази дракон под нозете, докато в творбите от XI-XIII век звяр липсва. В този смисъл иконата в София заема междинно място между изображенията от XI-XIII век и тези от края на XV век. Това обаче не е решаващ аргумент за датировка, защото върху фреската от края на XVI век в атонския манастир "Ксенофон" и върху сръбската икона в Печ от XVII век св.Георги е отново на трон, но не гази дракон. Затова нека да започнем с елементи от облеклото и въоръжението на св. Георги върху софийската икона и да потърсим преките им успоредици от по-точно датирани паметници. Първо да се вгледаме в трона, който подобно на престолите, върху които е седнал св.Георги в релефите от Херсонес и "Сан Марко", е без облегалка. Без облегалки са и троновете на св.Димитър и св.Тодор върху стеатитовата иконка и живописната икона от Третяковската галерия, датирани XII-XIII век. Едва към XVI век към трона на св.Димитър върху иконата от Третяковската галерия е прибавена облегалка[28]. Забележително е, че върху всички останали тронни портрети на св.Георги от края на XV до XVII век като знамето на Стефан Велики, стенописите от Кремиковци, "Ксенофон", Воронец, грузинския кръст и иконата от Печ винаги присъстват масивните и украсени облегалки. В този смисъл тронът на св.Георги върху софийската икона стои по-близо до творбите от XI-XIII век, отколкото до тези от края на XV-XVII век.

Успоредиците на меча, който св.Георги придържа с лявата си ръка, неговата дръжка, кръстачка и ножница са върху портретите му от XIV век в манастирите в Дечани (обр.109)[29], "Прототрон" и "Хилендар" на Атон[30] и портрета на св.Димитър в църквата "Св.Никита" до Чиреч[31]. Сходен меч държи св.Георги и в иконата от Третяковската галерия (обр.84), която е рисувана през XII век, но специално мечът е дорисуван през XIV век[32]. Най-близкият аналог по форма и захват (с лявата ръка и под мишницата) обаче е меча на св.Евтимий в изображение от XIV век в Хилендарския манастир[33].

Копието на св.Георги от софийската икона е с ясно изразен ромбовиден връх, каквито имат и копията му върху иконите от XIV век в Дечани и Третяковската галерия (обр.109, 84). Върху последната е и най-прекият аналог на малкия кръгъл щит.

Ризниците с радиално разположени плочки се появяват през XIV век, като близките успоредици са ризниците на св.Тодор в катедралата на Печ и църквата "Св.Никита" до Чиреч[34] и атонския манастир "Прототрон"[35] и ризниците на св.Георги в Дечани и на св.Прокопий в прилепската църква "Св.Николай"[36].

Много специфичното завързване (вместо закопчаване с фибула) на хламидата на св.Георги на възел под лявото рамо става модно и се налага отново през XIV век. Среща се масово в кръга на посочените по-горе паметници при представянето на св.Георги, св.Тодор, св.Димитър, св.Меркурий и др. в Дечани, Печ, "Св.Климент" в Охрид, "Св.Никита" в Чиреч, атонските манастири "Прототрон" и "Хилендар" и прочие[37].

Диадемата на св.Георги върху софиийската икона е тип стефанос (през XIV век започва да се нарича стематогирион)[38], осеяна с бисери и с правоъгълна челна плочка. Най-преките аналози са отново върху посочените творби от XIV век – в църквите "Св.Климент" в Охрид, "Св.Николай" в Прилеп, "Св.Николай" в Солун[39], атонския манастир "Прототрон" и иконата на св.Георги в Третяковската галерия, където диадемата е дорисувана през XIV век[40]. Забележително е, че наситеният златист фон на иконата от София съвпада по колорит с фона на иконата, представяща св.Георги от Третяковската галерия. Впрочем, този фон и специфичната релефна псевдорамка са характерни за цяла серия икони от XIV век, съхранявани в Синай, Санкт Петербург, Москва, Охрид и София[41].

Отново дорисуваната през XIV век икона от Третяковската галерия и другите два портрета на св.Георги-воин от средата на XIV век в Дечани се доближават в най-голяма степен до интерпретацията на оживеното лице с неповторимо излъчване на св.Георги от тронната икона в София. И действително, концентрично подредените спираловидно оформени букли на косата, фино издълженият нос, меко заоблената брадичка, изсветляванията край очите, благият поглед внушават официалност и тържествено спокойствие, които ни насочват към творбите на зрелия палеологов стил от втората половина на XIV век.

От друга страна някои елементи от облеклото и въоръжението на св.Георги от иконата в София продължават да се претворяват върху негови портрети и от XVI век[42], но това не бива да ни подвежда. Върху посочените тронни изображения на св.Георги от края на XV-XVI век (знамето на Стефан Велики, Кремиковци и грузинският сребърен кръст) и изображения като воин-пешак от XVIвек[43] се долавя отчетлива склонност към претрупване, игра с дребни детайли и бъбривост на сцените. Одеждите са маниерно и неестествено надиплени, акцентува се върху големите размери и пищността на трона, доспехите и оръжията, докато в по-ранните паметници от XIV век

(включително софийската икона) все още поривите са овладени и властва чувството за мярка. Тези тенденции след средата на XVI век се засилват в още по-голяма степен и това проличава в стенописите от "Ксенофон" и Воронец, да не говорим за иконата от XVII век в Печ. Доминацията на орнамента, подробностите в аксесоарите и маниерните пози вече са доведени до абсурд. На този фон контрастът със софийската икона, със спокойната и уравновесена фигура на светеца, с нейната изчистена декорация и бягството от претрупаност е очевиден. Ето защо е по-основателно да я отнесем към творбите от втората половина на XIV и самото начало на XV век, където са най-близките ѝ аналози, отколкото към маниерните им реплики през XVI век. В този смисъл тронната икона от София се явява своеобразно свързващо звено между тронните портрети на войните-светци от XI-XIII век (иконката от слонова кост от Херсонес, стеатитовата иконка и иконите от "Сан Марко" и Третяковската галерия) и тронните портрети на св.Георги от края на XV-XVII век от Кремиковци, знамето на Стефан Велики, грузинския кръст, "Ксенофон", Воронец и Печ. Забележително е, че докато през XI-XIII век на трон са изобразявани въобще воините-великомъченици, то след XIII век тази иконография е запазена единствено за св.Георги. Прочее, нима тъкмо през XIV век, когато е рисувана софийската икона, Мануил Фил не загатва за сходен висикохудожествен портрет на св.Георги! И все пак тази художествена сцена има ограничено разпространение върху не повече от десетина паметника. Впрочем, тя не е изрично аргументирана и регламентирана в каноничната литература и ерминиите, поради което се явява инцидентно, а до началото на XI век отсъства от репертоара на художниците.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ДВАНАДЕСЕТА ГЛАВА

[1] Византийский Херсонес. Москва, 1991, с.218, N.236.

[2] **А.В.Банк**. Прикладное искусство Византии IX-XII вв. Москва, 1978, с.133, рис.117.

[3] **A.Bank**. Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums. Leningrad, 1985, pl.124.

[4] **Н.И.Репников**. Некоторые могильники крымских готов. – ИАК, 19/ 1906, табл.XII-4; **А.И.Айбабин**. Хронология могильников Крыма послеримского и раннесредневекового времени (Материалы по археологии и этнографии Таврии, I). Симферополь, 1990, с.68-69, рис.55-3,4.

[5] **A.Goldaschmidt, K.Weitzmann**. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunders, II.Berlin,1934,S.27,28,33-36,49,Taf.III,V,X,XI,XV.

[6] **А.В.Банк**. Цит.съч., с.83.

[7] **A.Grabar**. L'Empereur dans l'art byzanin. London, 1971, p.85-87.

[8] **В.Н.Лазарев**. Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия война в византийском и древнерусском искусстве. – ВВр, VI/1953, с.201.

[9] **В.Н.Лазарев**. Русская иконопись от источников до начала XVI века. Иконы XI-XIII веков. Москва, 1983, с.41, рис.20.

[10] **I.Kalavrezou-Maxeiner**. Byzantine Icons in Steatite. Wien, 1985, p.187, pl.53-107.

[11] **Й.Юрукова, Вл.Пенчев**. Български средновековни печати и монети. София, 1990, с.52, табл.III-23.

[12] **O.Demus**. The Church of San Marco in Venice. Washington, 1960, p.125, 130-131, pl.40-41.

[13] **J.Myslivec**. Svatý Jiři ve východokřesťanském uměni. – Byzantinoslavica, 5/ 1933-34, p.325-326, tab.VI-5

[14] **К.Паскалева**. Църквата "Свети Георги" в Кремиковския манастир. София, 1980, с.74-76, обр.46

[15] Jewellery at Metalwork in the Museums of Georgia. Leningrad, 1986, pl.209, 213.

[16] **В.Н.Лазарев**. Новый..., с.200.

[17] **Manuelis Philae** carmina (ed. Miller), I.Paris, 1854, 119, CCXXVI (Цит. по: **В.Н.Лазарев**. Новый..., с.200).

[18] **E.Piltz**. Kamelaukion et mitra. Insignies byzantines empériaux et ecclesiastique. Uppsala, 1977, p.26.

[19] **A.Grabar**. Op.cit., p.16-25, 43-45.

[20] **S.Petković**. Das Patriarchat von Peć. Beograd, 1987, S.35.

[21] **J.Myslivec**. Op.cit., p.327, pl.VI-5; **G.Millet**, Monumentes de l'Athos. Paris,1927, pl.178-4. Β.ΕΚΔΟΣΗ. ΟΗCΑΥΡΟΙ ΤΟΫ 'ΑΓΙΥ' ΟΡΟΥC. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 1997, s.147–148, №2-77.

[22] **Д.Панайотова**. Икона на св.Георги на трон. – Археология, 4/1966, с.14-17, фиг.1

[23] **К.Миятев.** Иконите в България. – В: Икони от Балканите. Синай, Гърция, България, Югославия, София. – Белград, 1966,с.XCIII.

[24] **В.Пандурски**. Иконите през Второто българско царство. – ГДА, XIII/ 1963, с.25-27, фиг.1.

[25] **К.Паскалева**. Икони от България.София,1981, с.84.

[26] **А.Божков**. Българско изобразително изкуство.София,1964, фиг.29; Същият. Българската икона. София,1984, обр.73, 76.

[27] **В.Н.Лазарев**. История византийской живописи. Москва,1986, с.158-159; същият. Византийская живопись.Москва,1971, с.30-375.

[28] **В.Н.Лазарев**. Русская...,с.41, 167, рис.20.

[29] **Петковић, Бошковић.** Манастир Дечани, II.Београд, 1941, с.21-27,Т.ХС; **М.Марковић.** О игонографиј и светих ратника у источно-хришантској уметности и о представама ових светитељь у Дечанима. – В: Зидано сликарство манастира Дечана. Београд, 1995, с.621, сл.2,13.

[30] **G. Millet**. Op.cit.,pl.48-2,74-2.

[31] **G.Millet**. La peinture du Moyen âge en Yougoslavie,III.Paris,1962,pl.37-1.

[32] **В.Н.Лазарев**. Русская...,с.163-164, рис.2; **P.Underwood**. The Cahriye Djami, 3. New York,1966,p.488,fig.250.

[33] **G.Millet**. Monumentes...,pl. 74-4.

[34] **G.Millet**. La peinture...,pl. 37-1; **S.Petkovič**. Op.cit.,s.15.

[35] **G.Millet**. Monumentes...,pl.48-3.

[36] **М.Марковић.** Цит.съч.,с.621,сл.2, 13; **P.Underwood**. Op.cit., p.488, fig.250; **G.Millet**. La peinture..., pl.29-4.

[37] **М.Марковић.** Цит.съч.,с.621,сл.2, 13; **G.Millet**. La peinture...pl.17-3,4; **G.Millet**. Monumentes...,pl.1,3;74-2,4.

[38] **E.Pilts**.Op.cit.,p.26.1.

[39] **G.Millet**. La peinture...,pl.17-2,4, 29-3; **T.Velmans**. Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos a Salonique et rapport entre la peintre d'icones et la decoration monumentale au XIVem siecle.-CA,XVI/1966,p.149,fig.16.

[40] **G.Millet**. Monuments...,pl.48-2; **В.Н.Лазарев**. Русская...,с.163-164, рис.2.

[41] **В.Н.Лазарев**. История...,рис.500, 511-516, 543-557.

[42] **Пак там**, с.156-165. По сходен начин лицето и прическата на св.Георги започват да се възпроизвеждат още в ранни паметници, свързани с палеологовия стил от края на XIII – началото на XIV век като икона от Синай, мозайка и фреска в Кахрие джами и стенопис в църквата "Св.Николай" в Солун. Вж.: **G. et M.Sotiriou**. Icones du Mont Sinai. Athenes, 1958, p.245, fig.167; **P.Underwood.** Op.cit., 2, p.304, fig.165; 3, p.488. fig.250; **T.Velmans**. Op.cit., p.149, fig.16.

[43] **В. Ћурић** Иконе из Југославје. Београд, с.128, п 85; **G. Millet**. Monuments..., pl. 139-2,3,4; 186-2.

ТРИНАДЕСЕТА ГЛАВА

ЖИТИЙНИТЕ ЦИКЛИ НА СВЕТИ ГЕОРГИ

Вече многократно стана дума за голямата популярност, с която свети Георги започва да се ползва във Византия и във византийския културен кръг след краха на иконоборците през IX век. Това общо взето съвпада с появата на първите илюстровани цикли от неговия живот, претворени в скалните манастири в Кападокия (X – XI век)[1], и в църкви и култови паметници от Грузия (XI – XII век)[2]. След средата на XII век тази традиция завладява целия православен Изток и към XV век броят на изображенията вече надвишава 50. Чрез тях пред вярващите се разкриват нагледно поучителни картини, които по правило допълват основния портрет на светеца, представян в класическите иконографии – мъченик, застъпник, воин и змееборец.

Всички тези сцени без изключение са изведени от житийната литература (забележително е, че се използват както каноничната "Диоклецианова" версия, така и древните "Дидиянови" текстове) и някои от чудесата, извършени преди и след смъртта на великомъченика. Разгърнати по стените на храмовете (най-често върху северните стени на църкви с патрон св.Георги) и върху голямоформатни икони и кръстове, освен чисто дидактически, те несъмнено въздействат емоционално и художествено-естетически на зрителите. С особена сила това важи за безпросветните християни и неофитите, които не са общували с писаното слово. Затова подборът се прави така, че да обхване всички главни моменти от биографията на св.Георги преди и "след" неговата смърт (тоест чудесата), както и да се акцентува на онези случки, които го характеризират като ревностен християнин, застъпник и воин, безстрашно понасящ страшни мъки в името на истинския Бог.

Изобразителните паметници дават възможност да се проследят основните етапи при формирането на житийните сцени, тяхната хронология, последователност и разпространение. Във връзка с това многократно е поставян въпросът за началото на тази традиция[3]. Ако се изхожда от житийните картини в солунската базилика "Св.Димитър" и в храма на св.Ефтимий до хиподрума в Константинопол, теоретично може да се допусне, че илюстровани цикли е имало и в мартириалната църква на св.Георги в Лида[4]. От своя страна, това би предизвикало твърде рано практиката за тиражиране на житийните сюжети. Впрочем условията формално са били налице, предвид популярността на житието, написано още през V век. То действително изобилства с мъчения, сцени и притчи, някои от които твърде назидателни и действени за вярващите. Очевидна е обаче една претрупаност от възможни, легендарни и съвършено измислени случки, която налага редакцията през VII век. В нея част от сцените са запазени или преработени съобразно християнската догматика и формираната вече агиографска традиция, а други, съвършено фантастични, отпадат.

Прочее, ако житието на св.Георги не е имало голямо разпространение през V – VI век, то едва ли би се стигнало до оживената дискусия сред канонистите и писателите, свързани с висшия клир, както и до необходимостта то да бъде коригирано. При все това липсват всякакви изобразителни творби от този ранен период, които да подскажат художествени превъплъщения на циклите. А образът на св.Георги през V – VII век е сред популярните, защото като мъченик, орант, конник и драконоборец той е запечатан върху стенописи, иконки, мозайки и паметници на дребната металопластика.

Най-рано илюстрованите житийни сцени се появяват в източните провинции на Византия към X век, но не като пълен и затворен цикъл. Така например за пръв път в Хлудовия псалтир от IX век е изобразена само една сцена – мъчението с колелото[5]. Към края на IX – началото на X век в кападокийската скална църква "Гьореме 6" виждаме вече две сцени – раздаване на богатството и отново мъчението с колелото[6]. В близкия параклис "Гьореме 16" и в "Карагидик килисе" от XI век те вече са съответно 3 и 4[7].

Между 4 и 6 са регистрираните житийни сцени в грузински стенописи от XI – XII век в Икви, Павниси, Ачи, Накипари и Бочорма[8], а в средата на XI век в киевската "Св.София" те вече са 8 (обр.104, 105)[9].

Най-ранните църкви с илюстровани цикли (запазени!) на Балканите са в Нови Пазар (Джурджеви Ступови) и "Св.Врачи" в Кастория (Костур) от втората половина на XII век, където са изрисувани само четири сцени[10].

Началото на тази изобразителна традиция общо взето съвпада по време с появилите се през X век съчинения на Симеон Метафраст и Санаксара на Цариградската патриаршия[11]. В тях житийният цикъл на св.Георги включва най-действените сюжети, заети предимно от късното житие, но след подходяща редакция. Най-после точно тогава кападокийският светец е окончателно наложен като патрон на василевсите, което засилва популярността му и стимулира писатели и художници да обогатяват изразните средства при възвеличаването му. И затова никак не е случайно, че първите житийни картини, съпътстващи неговия образ, се появяват точно през X век в родната му Кападокия, чиито скални манастири се ползват от щедрата подкрепа на самите императори[12].

Кападокийските и другите ранни изображения от X – XI век несъмнено показват началото на една традиция, но между другото са и указание, че това са само първи стъпки. Тъкмо затова при тези ранни творби житийният цикъл не е затворен, а от наративните източници се извеждат и се илюстрират само отделни сюжети от наситения с премеждия и чудеса жизнен път на светеца. С течение на времето интересът към биографията му нараства (особено след построяването на храма в "Мангана" в средата на XI век) и сцените постепенно се допълват, за да се стигне до един пълен и последователен картинен разказ.

Това донякъде дава основание да се отхвърли предположението за раннохристиянски прототипи, които след временното прекъсване при иконоборците получават втора редакция във Византия през X век[13]. Липсата на такива древни образци се потвърждава не само от малкото сцени в най-ранните стенописи, но и в различните подходи на творците при създаването им. Така например сцените в трите кападокийски църкви, които са в един регион и имат близка датировка, са твърде различни по сюжет и са решени напълно самостоятелно в художествено отношение. Явно между края на IX и XI век тепърва се формират иконографиите, като творците се ръководят от текста на житията (при това невинаги е следвана една житийна версия), а не от общ прототип. При този художествен процес текстът представлява основна рамка, докато допълнителните разработки и детайли се заемат от вече готови иконографии със сходни сюжети.

Въпреки всичко още към средата на XI век започват да се долавят близки творчески решения при пресъздаването на някои сцени в различни паметници, като да речем стенописите в киевската "Св.София" и грузинския кръст от Сети-Местия (обр.231)[14]. Не е изключено след близо едновековен процес на развитие тъкмо в XI век вече да има достатъчно авторитетен и познат на повечето художници паметник с житиен цикъл, който в известна степен да играе ролята на първообраз. Прочее, именно към средата на XI век е построен храмът "Св.Георги" в константинополския квартал "Мангана" (обр.5), наложил се като център на култа към кападокийския светец, за което спомагат и самите василевси[15].

Но дори и тогава (втората половина на XI – XII век) житийният цикъл продължава да е твърде ограничен (4 до 8 сцени), а това подсказва, че процесът все още не е завършил. Изглежда че и във въпросния прототип в "Мангана" сцените също ще да са редуцирани. Ако съдим по останалите паметници, все още не са навлезли сюжети като мъченията с копието, с пиринченото легло, отравянето и прочие. Създава се впечатлението, че в тези ранни творби художниците се стремят не толкова да илюстрират цялостно и последователно мъченията, колкото да извадят от контекста на житията и чудесата сцени, съдържащи силни внушения с голям емоционален заряд. И все пак хронология има, но тя е оставена на по-заден план. Да не забравяме още, че споровете за някои разкази от старото житие не са заглъхнали и официалното изкуство проявява известна въздържаност при пресъздаването им през X – XII век.

Едва върху паметници от XIII – XV век вече може да се говори за напълно изграден цикъл със строга хронологическа последователност. Броят на илюстрираните сцени е достатъчно нараснал и в резултат се получава съвсем цялостен и свързан картинен разказ. При неговото попълване, особено през XIV век, вече няма никакви ограничения и с пълна сила се черпят художествени сюжети и идеи както от Симеон Метафраст, Санаксара, така и от старото и новото житие. Тази практика особено нагледно е засвидетелствана в стенописите в Старо Нагоричино, където театрализираният разказ е достигнал своя връх както в повествователно, така и в творческо отношение (обр.235)[16].

Докато големите изобразителни пана дават възможност за свободно разгръщане, преливане и продължителност на разказа, както е в Старо Нагоричино, "Св.София" в Киев, Дечани, Убиси, Кремиковци и пр.[17], то при иконите е потърсен друг подход, предопределен от ограничената площ. Тя налага като отведнъж едно класическо решение, което не търпи особени промени през вековете. Ако съдим по най-ранните икони с цикли от XI – XII век, посветени на св.Никола[18], то още тогава е утвърдена композиционната схема. Централната площ е заета от индивидуално изображение на светеца, рамкирано от пана, разделени на правоъгълни симетрични полета. Именно в тях последователно се развива житийният цикъл, като сцените са редуцирани между 8 и 22. Това разпределение само

на пръв поглед е нововъведение. Още през IX – X век то е масова практика в творбите от слонова кост (най-вече триптихи), където фигурите на Исус и Богородица са фланкирани от по няколко симетрични полета, запълнени с образи на светци[19].

Традицията е подета от майсторите на емайла през X – XI век[20] и така по съвсем естествен начин се възприема от зографите на големите живописни икони. Наброяват се около 15 сцени, представящи между XIII – XV век житийния цикъл на св.Георги. За разлика от стенописите тук не се наблюдава особена еволюция в разпределението и подбора им, но да не забравяме, че най-рано датираните паметници са едва от XIII век[21]. По това време върху големите живописни пана в храмовете са създадени и утвърдени достатъчен брой житийни картини, които да запълнят оформените в ранните икони 10 – 12 полета.

През следващите векове (XIV – XVI) тъкмо те се превръщат в предпочитана от художниците изобразителна площ, когато трябва да пресъздадат житийните цикли. Вече започва да се долавя осезателно и влиянието на водещи религиозни центрове, допринасящи за канонизирането на сцените. Ограничените размери също налагат изчистването на композициите и разгръщане на действието само с главните действащи лица и основните атрибути. Така картинният разказ за битието и страданията на св.Георги зазвучава общо взето по един и същ начин в цялото поствизантийско културно пространство.

Няколко думи за появата и разпространението на житийните цикли в българското изобразително изкуство. По обясними причини първите паметници са от югозападните български земи (Македония). Когато се формира тази традиция през X – XII век в източните византийски провинции и Задкавказието, големите български културно-религиозни центрове в Североизточна България (Преслав, Дръстър, Плиска и останалите) са разорени, а новите държавни средища (Търново, Червен, Варна, Овеч) са все още дълбоко провинциални укрепления в границите на империята. На високо ниво в културно-религиозно отношение са само югозападните земи, където са последните столици на владетелите на Първото българско царство и където през византийското господство (XI – XII век) се съхранява автокефалната Охридска архиепископия[22]. Найпосле тук пулсира духовният център на всички българи – манастирът "Св.Георги Зограф" на Атон. Същевременно през XII – XIV век Македония е своеобразна културна контактна зона, където българският етнос доминира винаги, но и непрекъснато търпи културни въздействия. През XI – XII век най-осезателно е гръцкото влияние, прокарвано от византийските епископи, които преобладават сред висшия клир на Охридската архиепископия. Разглежданият регион е в непосредствена близост и до големите гръцки духовни центрове като Солун, Атон, Кастория (Костур), Янина, Лариса, а в южната му периферия се формира пъстра етническа мозайка, включваща българи, гърци, албанци и власи. Подобни процеси се долавят и през XIV век в северните покрайнини на Македония, свързани с военно-политическата експанзия на засиленото сръбско кралство. При това положение е твърде трудно етническото детерминиране на паметниците, особено ако става въпрос за произведения на християнското изкуство, които винаги са податливи на разнострании влияния. И все пак безспорна е доминацията на българския етнос в Македония през Средновековието, който се явява основен духовен консуматор и творец на културните ценности.

Най-ранното художествено превъплщение на циклите на св.Георги в балканския югозапад са фреските в храма "Св.Георги" в Джурджеви Ступови (Нови Пазар)[23]. Те датират към 1167 година и включват мъчението с колелото, бичуването, нагорещеното пиринчено легло и обезглавяването. Впрочем тук за първи път във византийското изкуство са представени мъчението с пиринченото легло и обезглавяването на светеца, което превръща тези стенописи в христоматиен паметник.

Малко по-късно, около 1180 година се датира зографисването на храма "Св.Врачи" в Костур[24]. Действително на пръв поглед тези фрески са твърде дистанцирани от старобългарското изкуство, защото са дело на византийски майстори и се намират в градове с преобладаващо гръцко и сръбско население. Те обаче представляват своеобразни прототипи, от които черпят идеи художниците на балканския югозапад, независимо дали зографисват храмове на югоизток в Гърция или на север в Сърбия.

По-осезателно и пряко въздействие върху вярващите и художниците в югозападните български земи ще да е имала иконата на св.Георги с житийни сцени от Струга (обр.237)[25]. Тя се датира към средата на XIV век и има пояснителни текстове на кирилица. Красяла е иконостаса на българската църква "Св.Георги" от XIII – XIX век, запазена и до ден днешен. На първо време впечатлява иконографията на кападокийския светец, заел по-скоро владетелска, отколкото воинска или мъченическа поза. И облеклото му е подчертано аристократично, да не говорим за късия жезъл и диадемата. Фигурата му е обрамчена от четирите страни с пана, разделени на правоъгълни рамки, в които са развити 17 житийни сцени – един от най-пълните цикли в средновековното християнско изкуство. Някои от тях като мъчението в казана и разрязването на светеца с трион са изобразени за пръв път, следвайки старата житийна версия, което не се среща често при паметници от XIV век. Впрочем с иконата от Струга (или нейния първообраз?) се засилва традицията за реабилитирането на някои от многобройните сюжети от първите житийни версии, които насищат произведенията с по-голям драматизъм и формират един продължителен разказ.

Най-познатият и представителен илюстрован житиен цикъл на св.Георги в българския югозапад несъмнено се явяват стенописите от Кремиковци до София, добре датирани към късния XV век (обр.63)[26]. Макар че са изпълнени след поробването на България, те следват една утвърдена традиция при художественото претворяване на житийните сцени в този регион. Подобно на класическите паметници от Нови Пазар, "Св. Врачи" в Костур, Старо Нагоричино и Дечани картините от цикъла се разгръщат мащабно, като броят им е доведен до 16 (запазени са само 13)[27].

В Църковния музей в София се съхранява друга икона с житийни сцени от края на XIV век (не е изключено да е от края на XV – XVI век), за която се предполага, че произхожда от Созопол[28]. Ако това предположение е вярно, тя несъмнено свидетелства, че житийният цикъл на св.Георги[29] през Средновековието (XI – XV век) не е илюстриран единствено в българския югозапад. Непременно трябва да се спомене, че има косвени доказателства за съществуването в Созопол на голям средновековен храм, посветен на св.Георги, явяващ се своеобразен център на култа в тази зона. Това не е неочаквано, защото античното име на Созопол е Аполония и тук се е намирало едно от най-значителните и най-почитаните светилища на Аполон[29]. Според християнската литература тъкмо св.Георги е идейната антитеза на това езическо божество, чиито идоли разрушава и което заклеймява преди мъченическата си смърт[30]. В този смисъл няма по-подходящо място за издигане на църква и възвеличаване на св.Георги от древния град на Аполон. Вече стана реч за разкритата в Созопол раннохристиянска базилика от V – VI век, в която са вградени плочки на тракийския конник, възприемани от християните като изображения на св.Георги.

Църкви на св.Георги е имало и в други черноморски градове, но икони с житийни цикли досега не са намирани. Наскоро обаче бе публикувана една такава творба от Варна, датирана към XVII век, което все пак загатва за една традиция[31].

Прочее, има известно сходство между етнокултурните процеси по Българското Черноморие и в Македония поради редуващото се българско и византийско политическо и религиозно доминиране. В резултат на това и тук се формира една своеобразна етническа мозайка, включваща основно българи и гърци, а след XIII век и кумани (гагаузи) християни[32]. Затова и художествените произведения много трудно могат да бъдат етнически детерминирани в тези така отдалечени географски зони. По-важно е да се отбележи, че паметниците от Македония и Черноморието свидетелстват за навлизането на илюстрованите цикли на св.Георги в средновековна България най-малко от две посоки.

Остава обаче открит въпросът за възприемането на тези цикли във водещите български културно-религиозни центрове в Северна България и специално в столицата Търновград, където светецът има посветена църква, а да не забравяме, че е и патрон на някои от търновските царе. При пълното опустошаване на българската столица несъмнено са погребани завинаги стотици представителни художествени творби. Една късносредновековна търновска икона от XVII век на св. Георги с 12 житийни сцени обаче може и да подсказва твърде устойчива и стародавна традиция[33].

Житийните сцени и техните художествени превъплъщения между X и XV век ще бъдат представени хронологически въз основа на най-известните и най-добре датираните паметници[34].

1. Свети Георги раздава богатството си на бедните

Тази иконографска сцена е извлечена от текстове, включени както в старата, така и в новата редакция на житието. И в двата варианта се разказва за знатния кападокийски младеж Георги – висш офицер от римската армия, който е потресен от преследванията срещу християните, организирани от Диоклециан (Дидиян). Солидаризирайки се с преследваните, той се отказва от възможността да направи блестяща военна кариера и разкрива привързаността си към Исус пред императорския трибунал. Първата му изява като неофит, следващ божиите закони, е отказът му от богатство и имоти, които раздава на бедните[35]. Този разказ мотивира сцената за благотворителността на св.Георги, която в изобразителен план е твърде редуцирана.

За пръв път е претворена върху сребърния процесиен кръст от Местия (Сети) в Грузия, датиран в XI век[36]. Св.Георги е представен като млад благородник в хитон и хламида,който подава монета на възрастен мъж. След него са изобразени още двама бедняци, мъж и жена, очакващи щедрото подаяние на светеца. Тази иконография без особени изменения битува през цялото Средновековие. През XII век сцената се драматизира с включването на леко коленичил инвалид с патерици, а двамата му спътници са представени като слепци (обр.231).

Освен в епископската църква в Мани (Гърция) от средата на XII век[37] тя е представена в църквата "Св.Георги" в Речани (Сърбия)[38], в църквата "Св.Георги" в Хидас (Гърция) от 1321 година[39], в църквата в Убиси от XIV век[40], както и върху няколко икони от XIII – XV век в Синай (обр.92,93)[41], Атина (обр.58)[42] и Санкт Петербург[43].

С основание се смята, че при формирането на тази иконография средновековните художници черпят идеи и детайли от илюстрованите чудотворни лечения на Христос и апостолите[44].

Почти без изменение същата поучителна сцена е трансплантирана през XI век в западноевропейското изкуство, където се радва на голяма популярност[45].

2. Разпитът на свети Георги

Писмените източници, възпроизвеждащи тази сцена, са заредени с голямо напрежение и достатъчно подробности. Заедно с други християни св.Георги е призван пред съда, т.е. очаква го смъртна присъда, ако не се отрече от Христос и не засвидетелства своето почитание на езическите божества. В съдебната зала той порицава идолопоклонството и демонстрира привързаността и вярата си в истинския Бог Исус. Безуспешни са опитите на съдиите да го склонят да се съобрази с императорските укази и да се отрече от християнството[46].

Всъщност тази сцена е встъпление към мъченията на св.Георги и ги предхожда в почти всички илюстровани цикли. В нея има голям идеен и психологически заряд, защото демонстрира идейното превъзходство на християните. Това обяснява почти неотменното ѝ присъствие върху художествените творби, включващи сцени от живота на светеца.

Най-ранното ѝ превъплъщение е в параклис №9 в Гьореме, Кападокия, чиито стенописи се датират още към X век[47]. Засвидетелствана е и през следващото столетие в още един скален параклис в долината Гьореме под № 16[48], в киевската "Св.София" (по-точно в параклиса "Св.Георги")[49] и върху кръста от Сети (обр.231)[50]. Още в посочените ранни паметници се формира една устойчива иконографска схема. Господарят е седнал на трон, а пред него е св.Георги прав, съпроводен от един или двама войници. Това е малко отклонение от литературните източници, според които светецът се явява сам пред съда, докато включените от зографите войници може би подсказват за последвалото насилствено задържане.

Независимо от това тази иконография се налага категорично и продължава да се среща върху пана от XII век (епископската църква в Мани и храма в Мегара)[51], XIII век (Хилендарският манастир[52], църкви в Атина и Крит[53], икони от Синай и Атина[54]), XIV век (няколко църкви в континентална Гърция[55] и Крит[56], църквите в Убиси[57], Дечани[58], Сопочани[59], икони от Струга[60] и Санкт Петербург[61]) и XV век (по-специално църквата "Св.Георги" в Арта[62]). Сред паметниците от средновековна България трябва да се посочат иконата от Струга (обр.237), созополската икона от края на XIV – XV век[63] и стенописите в Кремиковци (обр.63)[64].

3. Мъчението с копие

В художествената литература това мъчение е разказано в два варианта. Според по-ранната версия императорът заповядва Георги да бъде привързан за дървен стълб и промушен с копие в стомаха[65]. Става обаче чудо и острието отскача от тялото на светеца. Според втората версия при разпита един войник замахва с копието, но и в този случай по чуден начин то се отклонява[66].

Сред средновековните паметници само върху релефната атинска икона от XIII век е илюстриран първият разказ (обр.58)[67]. Георги е представен леко облечен с ленена дреха и привързан за два кола, забити от двете му страни. Отляво един войник нанася удар с копие в коремната му област. Сцената се развива в градска среда, защото като архитектурен фон са изобразени две високи сгради.

Вторият (по-късният) вариант на разказа определено се налага като предпочитан за илюстриране от средновековните художници. Сред запазените паметници за пръв път той е представен върху т.нар. киевска релефна икона, датирана към края на XII – началото на XIII век (обр.59)[68]. Тук св.Георги е облечен в патрицианско облекло (хитон и хламида с фибула). С устремно движение един войник го хваща за дясното рамо и нанася удар с меч в хълбока, а отляво друг забива копие в стомаха му. Светецът е изненадан от вероломството и е повдигнал ръцете си в знак на удивление. Смята се, че върху тази икона гравьорът е следвал в по-голяма степен текстът на Симеон Метафраст от X век, който пък от своя страна има за първооснова късната житийна версия[69].

С по-изразена динамичност, но и много по-опростено същият сюжет е претворен върху фреската от Старо Нагоричино от началото на XIV век (обр.235-д)[70]. Тук един войник е застанал срещу Георги и изненадващо забива копие в тялото му, а той от учудване е повдигнал едната си ръка. Именно този вариант се налага като предпочитан сред художниците от византийския културен кръг.

В заключение може да се отбележи, че мъчението с копието не намира голяма популярност в изобразителното изкуство между X и XV век. Основната причина за това според мен е фактът, че средновековните зографи са били затруднени да представят многобройните мъчения, на които е бил подложен св.Георги, върху ограничените по площ изобразителни пана.

4. Мъчението с камъка

След отказа на Георги да се отрече от вярата си, императорът заповядва той да бъде хвърлен в тъмница и измъчван. При първото изтезание краката на светеца са завързани за колове, а върху гърдите му е поставен огромен камък. Това обаче не пречупва духа му и вярата в Бога, към когото Георги отправя горещи молитви за подкрепа[71].

Тази сцена е сред най-изобразяваните от средновековните художници. За пръв път е засвидетелствана върху сребърния кръст от Местия (обр.231), датиран в XI век, но ограничената площ е наложила редуцирането ѝ. Камъкът върху тялото на светеца наподобява база на колона, носи го само един палач[72].

Върху киевската (кримската) икона от края на XII – началото на XIII век (обр.59) художникът е имал възможността да възпроизведе разказа с повече подробности[73]. Георги е представен легнал на пода в обширна сводеста стая, наумяваща затворническа килия. Краката му са привързани за колове, а един палач поставя голям камък върху гърдите му.

По подобен начин сцената е възпроизведена върху стенописи в църкви в Каламата от XIII век[74], Атина (Галишча) и Икви от началото на XIV век[75], Крит (църквата "Св.Георги") от началото на XV век[76] и икони от Синай (обр.92)[77] и Санкт Петербург[78], датирани съответно в XIII и XIV век.

В границите на средновековна България най-ранното художествено превъплъщение на този сюжет е върху иконата от Струга, отнасяна към средата на XIV век (обр.237)[79]. Тук, както и във великолепната фреска от Старо Нагоричино от XIV век (обр.235)[80] сцената е леко модифицирана като камъкът наподобява повече плоча, положена върху гърдите на светеца от двама палачи. Явно става дума за общ художествен първоизточник в балканския югозапад (Македония).

Същото не може да се каже за двете синайски икони от XIII и XV век (обр.92, 93), където е потърсен друг подход. Върху тези творби двама палачи спускат камъка върху светеца чрез въжета – оригинален начин да се подскаже огромната тежест[81]. Сходство се долавя в други сцени и детайли, което загатва, че иконата от XV век е едно сравнително успешно копие на изящно зографисаната икона от XIII век. Споменатите отлики в инструментариума за мъчение явно са резултат на локални интерпретации на литературните първоизточници. Така е и при кръста от Местия, произведение на грузинското изкуство, където камъкът всъщност е фрагмент от антична колона (база?), а като допълнителен елемент е включена благославящата божия десница.

5. Мъчението с куките (стъргалките)

Според житиетата (особено в старата версия) Георги е осъден на второ тежко мъчение. Завързан е за дървен стълб, след което тялото му е разкъсано от двама палачи с железни куки.

Отново най-ранното художествено превъплъщение на тази сцена е върху кръста от Местия (обр.231)[82]. Следвайки строго литературните източници, гравьорът е представил Георги гол до кръста с перизома, привързан за висок стълб с обездвижени ръце над главата. От двете му страни симетрично са представени двама палачи с железни куки, качени на стъпала, които терзаят плътта му под мишците. С незначителни изменения сцената е възпроизведена върху повечето средновековни паметници между XII и XV век. Разликите са предимно в детайлите. Например върху мнозинството творби отсъстват стъпалата под палачите, а ръцете на мъченика са привързани по различен начин. Върху синайските икони и стенописите в Костур, Павниси (XII век) и Убиси (XIV век) те са над главата (обр.92, 93, 239)[83], върху стенопис от Накипари и иконата от Крим са зад гърба (240, 59)[84], а в Дечани (XIV век) Георги е завързан за кръст, като ръцете са обездвижени върху хоризонталното рамо (обр.236-в)[85]. Дори при близки по датировка и география паметници като стенописите от Старо Нагоричино (обр.235-в)[86] и Дечани пак има дребни разлики. Например инструмент за мъчение веднъж са куки, а друг път клещи. Навярно чрез тройно разклонените завити куки (Старо Нагоричино, Струга и Санкт Петербург) се насочва към текстове от Менеалогия и Дафнопатес, където се твърди, че светецът е одран[87], а чрез клещите (синайските икони и стенописите от Дечани) се илюстрира житието, където се твърди, че тялото е разкъсано[88].

Въпреки липсата на изображения преди XI век има основание предположението за ранни прототипи, заели иконографията от илюстрованите мъчения на св.Себастиян, св.Евсевий и др.[89]

От средновековните български земи най-ранното художествено превъплъщение на разглежданата сцена е върху иконата от Струга, датирана към средата на XIV век.

6. Мъчението с колелото

Тази е може би най-драматичната сред илюстрованите сцени, защото жестокостта на мъчителите стига до крайност. Вбесеният от безсилието си да прекърши вярата на светеца владетел заповядва да се направи голямо колело с остриета. Георги е завързан за него и след като то е приведено в движение, тялото му е разкъсано по най-мъчителен начин. Убедени, че най-после християнинът е мъртъв, владетелят и свитата му отиват да славославят езическите божества за триумфа им над неверника. В това време обаче от небето слиза ангел, освобождава мъченика от жестокия инструмент и като възнаграждение за вярата му в истинския Бог излекува раните му[90].

Тази сцена е сред най-често илюстрираните върху паметниците на средновековното изобразително изкуство.

Най-ранното ѝ запазено превъплъщение е върху т.нар. Хлудов псалтир от IX век, съхраняван в Москва[91]. Георги е привързан по дължина за колелото почти гол, само с перизома. От двете му страни са показани двама палачи, единият от които с въже привежда колелото в движение. Забитите отдолу в напречна греда остриета разкъсват гърба на светеца. По подобен начин мъчението е възпроизведено върху стенопис в кападокийската скална църква "Гьореме 9" от X век[92]. Тук обаче колелото е по-опростено – няма спици и не е повдигнато над земята с вертикални греди, а мъченикът е привързан към него по корем. По-близо до Хлудовия псалтир като конструкция е колелото от друга кападокийска скална църква - "Белисарама"[93] и върху кръста от Местия (обр.231), датиран в първата половина на XI век[94]. Грузинският гравьор е представил св.Георги вързан по горната периферия на кръга с гърба нагоре. Платформата с остриетата е закрепена за вертикалните греди, които издигат колелото над земята. Това е най-ранната творба, която следва в известна степен описаното от Теодор Дафнопатес в X век мъчение[95]. Византийският автор освежава сцената и прави детайлно описание на вида и разположението на колелото, като споменава изрично за гредата с остриетата в подножието му. Постепенно точно тази иконографска схема ще се наложи като предпочитана във Византия и страните от византийския културен кръг.

Детайлно най-близък до описанието на Дафнопатес е отново един грузински художник от XII век, претворил мъчението с колелото в църквата в Накипари[96]. По подобен начин сцената е развита върху миниатюра от XI век, съхранявана в Британския музей, но в случая остриетата са заменени с копия[97]. След XII век тя общо взето е унифицирана пак на база описанието на Дафнопатес. Колелото по правило е вдигнато високо над земята, а Георги е завързан по дължина в горния му край. На известно разстояние под колелото е въпросната хоризонтална греда с остриетата, които понякога (например върху руските икони – обр.238) са представени като ред вертикални копия.

Сцената е изключително популярна без прекъсване от IX до XV век. За илюстрация ще посоча най-характерните паметници в кападокийските манастири от IX – XI век и грузинските стенописи от XI-XIV век (Павниси, Ачи, Бочорма, Гелати, Икви)[98], киевската икона от XII век (обр.59)[99], стенописи в църквите в Джурджеви Ступови от 1167 година[100], Мегара от края на XII век[101], Хилендар[102] и Каламис (Крит)[103] от XIII век, Хелиана[104], Хидас (Гърция)[105], Старо Нагоричино, Дечани, Цвирини и Убиси от XIV век[106], Арта[107] и Кремиковци[108] от XV век и много други. Десетки са и иконите, върху които присъства мъчението с колелото – синайски икони от XIII (обр.92) и XV век[109], руски икони от XIV и XV век (обр.238)[110], български икони от Струга и Созопол от XIV – XV век (обр.237)[111] и много други от XV – XVI век. Изобщо рядкост са художествени творби с житийния цикъл на св.Георги, в които да е пропуснато мъчението с колелото. В някои от тях сцената е развита и допълнена с чудното спасение и излекуването на мъченика от небесен ангел. И това е напълно естествено, защото зографите се придържат към текста на житието, където в края на разглежданото мъчение се явява ангел.

В този смисъл сцената с излекуването на светеца е подчинена на основната тема и няма достатъчно самостоятелно звучене, за да се отдели самостоятелно. За пръв път е регистрирана отново в Кападокия в скалната църква "Карагидик" от XI век[112]. Тук Георги и ангелът са представени устремени един към друг в радостна прегръдка. И наистина в литературните източници се твърди, че ангелът прегърнал мъченика, възхитен от непреклонната му вяра в Христа. Явно тази иконография битува и по-късно, защото е претворена върху созополската икона от края на XIV – началото на XV век, съхранявана в София[113]. По-голяма популярност сред зографите обаче има друг вариант на същата сцена, където е изобразен моментът непосредствено след освобождаването на мъченика от колелото. Нейното най-добро превъплъщение е върху стенописите от Старо Нагоричино (обр.235-л) и синайската икона от края на XIV – началото на XV век (обр.93)[114]. И в двата случая ангелът грижливо подкрепя току-що снетия от колелото изтерзан и гол (само по перизома) мъченик.

7. Мъчението в ямата за вар

Според литературните източници мъжественото поведение на св.Георги буди възхита у императрица Александра и офицерите Антолий и Протолеон и те изповядват, че вярват в Христа. Естествено, императорът е разярен и измисля ново страшно наказание за Георги – заповядва да го хвърлят в яма с негасена вар, която да разложи плътта му[115].

Според съхранените паметници за пръв път този сюжет е пресъздаден художествено през XI век в параклиса "Св.Георги" на киевската катедрала "Св.София" (обр.105)[116]. Мъченикът е представен гол до кръста с вдигнати ръце в молитвена поза. Двама палачи го натикват с лопати в яма с негасена вар. Сцената е наситена с драматизъм, а жестът на мъченика е експресивен, напомнящ раннохристиянската иконография "Даниил в ямата с лъвовете", битувала в изобразителното изкуство през цялото Средновековие[117]. Художникът не е сполучил единствено при перспективното представяне на ямата, която наумява повече издигната камара, отколкото дупка.

След XI век тази сцена се радва на подобаващо внимание. Ще приведа само най-характерните паметници – стенописите в Хилендар от XIII век[118], в църквата "Св.Георги" в Крица (Крит) от края на XIII – началото на XIV век[119], църквите в Хелиана, Пиргос, Хидас, Анидри и др. в Гърция от XIV век[120], Убиси в Грузия[121], Старо Нагоричино (обр.235-з)[122] и Дечани (обр.236)[123] в Сърбия от XIV век, Племениана[124] и Кремиковци[125] в България от XV век и прочие. По икони за пръв път е регистрирана върху една кримска творба от XIII век, съхранявана в Киев (обр.59)[126].

Почти без изключение сцената с ямата присъства и върху иконите от следващите столетия, съхранявани в Синай (обр.92)[127], Санкт Петербург (обр.238)[128], Струга (обр.237)[129], Москва[130], София[131] и прочие.

Разликите между отделните художествени решения са минимални и се изразяват предимно в молитвения жест на мъченика. В мнозинството случаи, подобно на фреската в Киев, той е в поза орант с високо вдигнати ръце, но понякога, както в Старо Нагоричино, е в профил със събрани длани на ръцете. Има вариации и в поведението на палачите, които в някои от по-късните творби са игнорирани от зографите. Ще завърша отново с оригиналната фреска в Старо Нагоричино, където сцената е допълнена с образите на императрица Александра и други фигури, между които навярно генералите Анатолий и Протолеон. Изобщо тук повествователността е разгърната и майсторски изпълнена като никъде другаде.

8. Мъчението с железните обувки

Императорът продължава да търси настойчиво начини да прекърши волята и да сломи вярата на Георги. Поредното му дяволско изобретение е мъчението в железни обувки с остри шипове (гвоздеи). Заповядано е след като се нагорещят до червено, Георги да бъде обут с тях и с бой принуден да бяга до затвора. Въпреки нечовешките страдания светецът надмогва болката посредством вярата и се утешава с горещи молитви към Бога[132].

Този сюжет е превъплътен художествено за пръв път отново върху стенопис в кападокийската скална църква "Карагидик" от XI век[133]. Сцената е решена като бинарна опозиция – императорът е на трон, под балдахин, а палач блъска Георги по гърба, за да го накара да бяга с нажежените обувки. Художникът е акцентирал и върху горещата молитва на светеца към Бог, засвидетелствана от поривисто вдигнатите му ръце.

Почти едновременно с кападокийската фреска този сюжет е третиран художествено в киевската "Св. София"[134].

Тук зографът обаче е много по-добър рисувач и композира сцената по различен начин. Пред императора светецът е прав със следи от пироните по нозете.

По-голямо разпространение в средновековното изобразително изкуство намира едно друго иконографско решение, при което се илюстрира моментът на насилственото нахлузване на горещите обувки върху краката на Георги. Най-пълно и подробно този вариант е развит на фреската от Старо Нагоричино от XIV век[135]. Мъченикът е представен седнал, двама палачи го придържат, а трети забива пирони в ходилата (обр.235-н). Още по-драматично действието е предадено върху софийската (созополската) икона от XV век – палачите нахлузват върху краката на мъченика нажежени ботуши, които придържат с клещи[136].

9. Бичуването с ремъци

Георги е призван отново пред трибунала и императорът го увещава за сетен път да се отрече от Христа. Светецът обаче категорично отказва и дори си позволява да обвини владетеля в греховно идолопоклонство. За тази дързост е подложен на бичуване с ремъци. Палачите смятат, че волята му е прекършена и повторно го приканват да принесе жертва на езическите божества. Георги отново отказва и засвидетелства вярата си в Христос.

За първи път тази сцена е художествено илюстрирана през XI век върху известния кръст от Местия (Сети)[137]. Георги е само по перизома, завързан с лицето надолу, а двама палачи нанасят удари върху гърба му (обр.231). Тук, както и в много други творби, ремъците са заменени с тояги. Въпреки това дребно отклонение иконографията е стандартна и твърде опростена. В общи линии се повтаря върху останалите паметници с някои несъществени допълнения. Например върху стенописните пана в Старо Нагоричино (обр.235-ж)[138] и Хидас[139] от XIV век освен бичуващите Георги мъже са включени още двама палачи, които го придържат за краката и ръцете върху хоризонтално поставена дъска.

Тази сцена е сред предпочитаните от средновековните зографи. Освен върху кръста от Местия през XI век тя е претворена и в кападокийската скална църква "Гьореме 16"[140], а през XII век в грузинските храмове в Накипари и Бочорма[141]. На Балканите за пръв път се появява в стенопис от средата на XII век в "Св.Врачи" в Кастория (Костур) и Джурджеви Ступови (Нови Пазар)[142]. Най-многобройни са паметниците с тази сцена от XIII – XIV век – стенописи в Мегара, Хидас, Крица и Хелиана в Гърция[143], Старо Нагоричино и Дечани (обр.236)[144] в Сърбия, Убиси в Грузия и прочие[145].

Макар че принадлежат към една и съща художествена традиция и се намират в един и същ регион, между фреските в Старо Нагоричино и в Дечани се наблюдава една принципна разлика. Докато в Старо Нагорчино (както по повечето средновековни изображения) Георги е легнал хоризонтално, в Дечани е привързан за вертикална греда. Тези две иконографии, с решителното преобладаване на първата, са претворени върху мнозинството икони от XIII – XIV век, съхранявани в Синай (обр.92)[146], Санкт Петербург (обр.238)[147], Струга (обр.237)[148] и София[149]. Творбите, които възпроизвеждат същата тема през XV век, са още повече. В случая ще спомена специално стенописите в Кремиковци (обр.63)[150], където иконографските решения следват в общи линии класическите за балканския югозапад фрески от Старо Нагоричино.

10. Опитът за отравяне на свети Георги

Според литературните източници опитите на императора да умъртви свети Георги са подкрепени от езическите магове. Един от тях, магьосникът Атанасий, с помощта на демони подготвя отровно питие и го поднася на мъченика. Последният го изпива, но не последва очакваният резултат. Атанасий е удивен от силата на християнския дух и способностите на християнския Бог, поради което приема кръщението. Разярени от постъпката му, езичниците го умъртвяват[151].

Този епизод е сред рядко илюстрираните, а и твърде късно навлиза в изобразителното изкуство. За пръв път е интерпретиран през ранния XIV век в Старо Нагоричино (обр.235-к), където Георги и Атанасий са представени един срещу друг[152]. Светецът държи купа с отрова, а Атанасий, сравнително възрастен човек, обкръжен от езичници, е вдигнал ръце в изумление. Вторият пример е от манастирската църква "Св.Георги" в Кремиковци от края на XV век[153]. Тук сюжетът е претворен художествено с още по-голямо напрежение и драматизъм. Георги е седнал, придържан от един палач, а Атанасий излива отровата в устата му. Вече е забелязано, че въпреки различието в позите, иконографски образите на Георги и особено на Атанасий в Старо Нагоричино и Кремиковци са твърде близки[154]. Даже може да се твърди, че иконографията е формирана в тази част на Балканите, защото и през XVI – XVII век, макар и все така рядко, тя е регистрирана предимно върху паметници от този регион – Атон, Темска и др.[155].

11. Мъченията с горещото пиринчено легло и разтопеното олово

Според старото житие лично император Дидиян заповядва Георги да бъде проснат върху пиринчено (бронзово) легло и в устата му да бъде излято разтопено олово[156]. По-късно (през X век) Теодор Дафнопатес се опитва да засили драматизма на разказа, като представя Георги проснат върху металното легло, под което палачите запалват огън и го подклаждат със смола и сяра. След като божествените сили загасяват огъня с роса, палачите насилствено изливат разтопено олово в гърлото на мъченика[157].

Най-ранното запазено изображение на това мъчение е отново в балканския югозапад (по-точно югозападните български земи). Върху икона от Струга, датирана в XIV век, Георги е представен върху легло, придържан от един палач, а втори излива разтопено олово в устата му (обр.237)[158]. В общи линии по сходен начин сцената е интерпретирана и върху икона, съхранявана в София, отнасяна към XV век[159].

Втората литературна версия (по Дафнопат) е превъплътена художествено за пръв път отново в този регион. Даже стенописите в Джурджеви Ступови (Нови Пазар) се датират далеч по-рано, към втората половина на XII век[160]. Леглото тук е показано като решетка, под която един палач разпалва огъня с ръжен. Т.Марк-Вейнер вижда прототипа на тази иконография в мъчението на св.Орест, представено върху менеалогия на Василий II от началото на XI век[161]. Според запазените паметници сюжетът е по-рядко интерпретиран в изобразителното изкуство. Икона от Москва от края на XIV – началото на XV век[162] и стенопис от началото на XVI век в Арборе, Румъния[163], все пак свидетелстват за една продължаваща традиция.

12. Разрязването на светеца с трион

След поредното чудно оживяване на св.Георги императорът намисля да го екзекутира с трион. За пръв път този разказ е превъплътен в кападокийската скална църква "Гьореме 16" от XI век[164]. Въпреки лошата запазеност, на фреската се забелязват двама палачи с трион. С хоризонтални движения те режат главата на Георги, показан неестествено нисък. Въпреки ранната ѝ поява иконографията не намира широк прием у средновековните художници. Най-често е представяна върху икони от XIV век. Една от тях се съхранява в Санкт Петербург (обр.238)[165] и в композиционно отношение напомня стенописа в "Гьореме". Тук обаче фигурата на светеца е изцяло запазена и личи, че е клекнал, което обяснява привидно ниския му ръст в кападокийската фреска. Върху стенопис от Арта[166] и иконата от Струга (обр.237)[167] сцената е по-раздвижена, а позите на палачите са по-поривисти и напрегнати: единият държи светеца за рамото, а другият – за ръката, и същевременно режат главата му с дълъг трион.

13. Мъчението в казана

Текстово тази сцена е свързана с предната, но художниците я обособяват като отделен сюжет. Според разказа разрязаният с триона Георги, отново по приумица на императора, е хвърлен в казан с ужасна вряща смес от олово, мазнина и асфалт. След това разварените мощи на светеца са разхвърлени, за да не могат християните да издигнат мартирий. Преди да се реализира коварният план обаче, Бог се намесва и възкресява мъченика[168]. В по-късните текстове Диоклециан вари Георги в казан с разтопено олово[169].

Най-точното и ранно художествено превъплъщение на това ужасно мъчение виждаме отново върху иконата от Струга, датирана към ранния XIV век (обр.237)[170]. Напълно в духа на литературните източници тук сцената с казана следва разрязването с триона. Не може да се открие нещо особено интересно, привнесено от художника. Под полусферичния казан гори огън, а Георги е изобразен несъразмерно дребен, гол до кръста и в поза орант. Близка по изпълнение и иконография е сцената върху иконата от Санкт Петербург от XIV век (обр.238)[171], но тук зографът е объркал последователността на действието, защото мъчението в казана предхожда мъчението с триона. Показани са и двама палачи, които присъстват върху повечето творби от XIV – XV век – стенописи в Крица (Крит)[172], Хидас, Анидри, Арта (Гърция)[173], Сопочани и Дечани (Сърбия)[174] и прочие. Предполага се, че тази иконография е формирана по време на палеологовия ренесанс[175], като не е изключено най-ранните ѝ прояви да са в балканския югозапад.

14. Възкресяването на мъртвеца

Това е един от най-популярните сюжети от старата и новата версия на житието на св.Георги[176]. Според първия вариант императорът предлага на Георги да възкреси един мъртвец и обещава да приеме кръщението, ако мъченикът успее. За целта светецът е извикан при един отворен гроб на покойник. Там той се отдава на молитва, която предизвиква божествените стихии. Блясва ослепителна светлина, чуват се оглушителни тътени, мъртвецът възкръсва и разказва, че приживе бил езичник; за богохулството си понесъл страшни мъки на отвъдния свят, но сега, уверен в истинността на Христос, приема кръщението. Въпреки чудното възкресение императорът се отмята от обещанието си с аргумента, че извършеното от Георги е чисто магьосничество.

Фабулата в новата версия на житието е значително променена. Тук светецът е увещаван от Магнезий да покаже, ако може, силата на християнския Бог, като възкреси мъртвец. Ако успее, това би могло да доведе до отмяната на законите за преследване на християните. Така, мотивиран силно, Георги отправя горещи молитви към Бога. В резултат се чува небесен шум, земята се разтърсва, при което капакът на саркофага пада, мъртвецът оживява и заявява, че приема кръщението[177]. И тук императорът се оказва безчестен, като заявява, че остава езичник, защото извършеното от светеца е зрителна измама. В тази сцена отново е включен езическият маг Атанасий, който, уверен в чудните способности на християнския Бог, също се покръства. Вбесен от този развой на събитията, императорът заповядва да се екзекутират както Георги и Атанасий, така и възкръсналия мъртвец, като се надява, че с това ще заличи божественото чудо.

Най-ранното художествено превъплъщение на този разказ е върху стенопис от XII век в епископската базилика в Мани[178]. Св.Георги е нарисуван прав с вдигната за богослов десница към възкръсващия в пещерата (алюзия на гробница) мъртвец в погребален саван, наумяващ одеждите на възкресения от Христос Лазар. Последното издава вероятния източник за иконографската схема. По подобен начин сцената е възпроизведена върху една от синайските икони (обр.92)[179] и релефната икона, съхранявана в Киев (обр.59)[180], датирани към първата половина на XIII век. Там, напълно в духа на литературните първоизточници, възкръсващият мъртвец е представен не в пещера, а в саркофаг.

Близка по решение е и иконографията върху стенопис от Убиси от XIV век и софийската икона от XV век[181]. Разглежданият сюжет е илюстриран много подробно през ранния XIV век в Старо Нагоричино (обр.235-м)[182], където действието е разгърнато в две сцени. Зографът е следвал текста на новата житийна версия и първо е показан Магнезий, който пред множество свидетели провокира Георги да възкреси мъртвеца. Действието продължава във втората сцена, където пак пред много зрители, сред които е и вдигналият в изумление ръце император, Георги извършва самото свещенодействие при възкресението. Светецът е изправил ръце в молитвена поза, а вече възкръсналият мъртвец почтително се покланя с ръце напред пред чудните способности на Христос, чиято еманация в случая е Георги. Явно този сюжет намира голям прием сред зографите в българските земи, защото освен върху софийската (по-точно созополската) икона от XV век е превъплътен върху известната икона от Струга от XIV век (обр.237)[183] и стенописите от XV век в Кремиковския манастир до София (обр.63)[184]. Иконографията тук е по-опростена, като основните действащи лица са св.Георги в молитвена поза и възкръсващият в саркофага мъртвец.

15. Съживяването на вола

Чудните способности на Георги са доразвити в още един художествен сюжет, третиращ така вълнуващата християните тема за възкресението. Както историята за възкресяването на мъртвеца, така и за съживяването на вола присъства в стария и новия житиен цикъл. Според ранната версия по време на съдебния процес срещу светеца се чуват виковете и плачът на една жена на име Схоластика, която оплаква умрелия по време на оран вол. Тя умолява придобилия слава с чудните си способности Георги да съживи животното, защото иначе семейството ѝ е

заплашено от крайна бедност и мизерия. Светецът се трогва и ѝ дава жезъла си, като я съветва да го положи върху мъртвия вол и призове с молитва Бога. Жената последва съвета му и животното оживява. В резултат на това чудо Схоластика става християнка и отправя гореща благодарност към Всевишния[185]. В новата версия главното действащо лице е самият орач, селянинът Гликерий, чийто вол умира по време на работа. Отчаян, той отива в затвора и умолява Георги да съживи животното. Светецът му отговаря, че ако наистина повярва и се помоли на Бог, то волът ще оживее. И действително когато Гликерий се връща в къщи, намира вола жив, поради което прославя Христос и приема кръщението. Заради тази си постъпка той е посечен от императорските палачи[186].

Досега върху паметниците на изобразителното изкуство е засвидетелствана само късната литературна версия. За пръв път тя е илюстрирана върху кръста от Сети (Местия), датиран в XI век (обр.231), където с благославящ жест св.Георги съживява вола[187]. Като цяло тази иконография е интерпретирана по подобен начин и в други твоби. Там тя обаче е допълнена със сцената на арестувания Гликерий, заел молитвена поза преди да бъде посечен. Макар и ранен паметник, кръстът от Местия изглежда не е общоприет прототип, защото масовите изображения на това чудо през XIII – XIV век следват друга иконографска схема. Ако се изходи от по-представителни творби като синайската икона от XIII век (обр.92)[188], иконата от Струга от XIV век (обр.237)[189], стенописи от Мегара[190], Старо Нагоричино[191], Убиси и Хелиана[192] от XIV век и Кремиковци (обр.63)[193] от XV век, сцената е редуцирана до благославящия св.Георги, удивения Гликерий (често в молитвена поза) и вола (много често два). Понякога, както при фреската от Хелиана, е добавен ангел небесен, свидетелстващ за божествената намеса при чудното съживяване на вола. Явяват се и чисто регионални специфики, например в балканския югозапад. Върху изображенията от Дечани[194], Кубриново (обр.61)[195], Струга, Старо Нагоричино и Кремиковци воловете са винаги два. Това загатва за следването на общ местен прототип и налагането на обща иконографска схема през XIV – XV век. На пръв поглед е странно, че за пръв път тя е застъпена върху дървената икона от XIII век, съхранявана в Киев (обр.59)[196]. Аз лично не изключвам някаква взаимовръзка между македонските паметници и творбата от Киев (тя всъщност е донесена от Крим), защото по стил и техника на изпълнение последната си схожда с други две дървени икони, произхождащи отново от балканския югозапад (Кастория и Атина – вж. обр.58)[197].

Върху иконата от София (късния XIV век)[198] обаче е следвана друга сюжетна линия, защото Георги е седнал пред една сграда. Следователно действието се развива преди затварянето му, което не отговаря на стандартния текст. По подобен начин светецът е изобразен върху един грузински кръст от XV век[199], което предполага използването на друг художествен прототип, възникнал не по-рано от втората половина на XIV век. Да не забравяме още, че т.нар. икона от София всъщност е от Созопол, тоест твърде далеч от македонския кръг паметници. Така или иначе, макар и следвали един и същ текст, различните творци са под въздействието на различни първообрази, при което са формирани някои локални специфики.

16. Мъчението с факли

Този сюжет навлиза в изобразителното изкуство сравнително късно, като интересът е предизвикан от житието на Теодор Дафнопатес (X век)[200] и поемата на Мануил Фил[201]. За пръв път го виждаме претворен върху стенопис в "Св.Врачи" (Костур) от края на XII век[202] и на синайска икона от XIII век (обр.92)[203], като иконографията напомня много мъчението с куките. Георги е привързан гол по перизома на висок стълб, а ръцете му са стегнати над главата. Симетрично от двете му страни има по един палач с факла, обгарящ го под мишниците. По подобен начин сцената е интерпретирана върху стенопис от Мегара[204] и икона от Санкт Петербург (обр.238), датирани към XIV век[205], и друга синайска икона (обр.93)[206] от края на XIV – началото на XV век. Не е изключено въпросната иконографска схема да е формирана тъкмо в Синай. Някои особености в позата на Георги в Хелиана[207], където е обгърнал с ръце мраморна колона, и Дечани (обр.236)[208], където е завързан за хоризонтална греда, предполагат свободна интерпретация на текста от местни зографи. Има основание идеята, че тази иконография е заета наготово от ранни изображения на изтезавани с факли мъченици като св. Агата от Менеалогия на Василий II (началото на XI век)[209].

17. Разрушаването на идолите

е една от най-популярните житийни сцени. Това е обяснимо, защото действията на Георги го характеризират като воюващ срещу езичеството светец и тази тема ще стане водеща в чудесата му.

И в двете житийни версии случката в езическия храм е разгърната подробно като никоя друга. Според ранния вариант императорът се опитва да внуши на Георги, че ако направи жертвоприношение на Аполон, ще го приеме като свой син. Тъкмо обратното! Същата вечер светецът покръства императрица Александра, която отдавна има симпатии към християнството и съчувства на Георги при изтезанията, на които го подлагат. На сутринта светецът влиза в храма на Аполон преди пристигането на императора. Там вече го очакват негови симпатизанти, между които вдовицата и възкресеното ѝ чедо. В тяхно присъствие светецът започва диалог с езическия дух, обитаващ идола. Георги го надвива и отпраща в ада, а после разрушава друг един идол. За богохулството си веднага е арестуван от свещенослужителите, които докладват случилото се на императора[210].

Късната литературна версия най-общо следва този сюжет, но е освободена от ред мистични случки, а текстът е по-сбит и кратък. Отново е въведена личността на императорския съветник Магнезий, който предлага по-меки способи за въздействие срещу непокорния християнин. По негова идея Диоклециан дава обещание да възнагради богато Георги, ако той засвидетелства почитта си към езическите божества. Светецът влиза в храма и в присъствието на императора говори с нечестивия дух в статуята на Аполон, след което прави кръстен знак. Тогава се чуват трясъци и писък на нечестивите демони, а идолите падат разтрошени. Императорът е вбесен, Георги е поставен под стража. Следва изповедта на Александра пред императора, че е приела християнската вяра[211].

Този цикъл се радва на голяма популярност сред средновековните художници, но отсъства сред ранните изображения от края на IX до XII век. Действително в киевската "Св.София" през втората половина на XI век е пресъздадено покръстването на императрица Александра (обр.104)[212], но следвайки текстовете, тази сцена е само увертюра към същинското действие, разиграло се в езическото светилище. Изглежда, че и като иконография тя е формирана по-рано от идолоборството, понеже се явява в изобразителното изкуство още през XI век, докато разтрошаването на идолите е пресъздадено едва в края на XII век в епископската базилика на Мани[213]. Предвид наложената класификация за циклите на св.Георги[214] покръстването на Александра и тук няма да се третира като самостоятелен сюжет, а само като въвеждаща сцена. При едно ново специализирано и задълбочено проучване по тази тема обаче трябва да се потърси друг подход, защото сцената е пропусната в обхватната монография на Т.Марк-Вейнер. Макар и по-рядко третирана в изобразителното изкуство, тя има своето самостоятелно идеологическо и художествено звучене, понеже по принцип извършеното от св.Георги е мотивирано от желанието да се спечелят зрителите за християнската кауза. В този смисъл покръстването на самата императрица е свързано с крайната цел и е едно богоугодно дело. Най-после съвместяването в един цикъл на покръстването и идолоборството е своеобразна идейна кулминация в житийния цикъл, посветен на кападокийския светец.

При художественото изграждане на сцената с разрушените идоли средновековните зографи следват основно по-късната житийна версия. Явно не разполагат с всеизвестен и всепризнат прототип, защото в различните изобразителни творби се забелязват съществени разлики в подхода. В една ранна фреска от XII век в Накипари (Грузия)[215] Георги е вдигнал назидателно ръка срещу четири разрушаващи се идоли (обр.225), но са представени и четири голи крилати демони. Сходна е композицията в Гелати и Убиси[216]. В стенописите от Мани демоните отсъстват, но е показан езическият храм, наподобяващ трикорабна постройка, увенчана със статуята на Аполон. На челен план пред нея е Георги в компанията на императора и други зрители. И скулпторът, работил иконата от Киев през XIII век, е композирал сцената по свое усмотрение (обр.59)[217]. Тук идолът е върху колона, а Георги е срещу него с назидателно вдигната ръка. Съвсем различно е решението на зографа, рисувал една от синайските икони през XIII век[218]. Той е представил светеца срещу киворий и падащи идоли (обр.92). Истински връх обаче бележи творческата фантазия на художника от Старо Нагоричино, който развива сюжета многопластово на четири нива (обр.235-и)[219]. Различните творци по своему решават и архитектурата на езическото светилище. Прави впечатление, че върху иконата от Струга (обр.237)[220] и стенописите от Мани и Кремиковци (обр.63)[221] храмът е нарисуван като църква. Може би отново става реч за локална специфика в балканския югозапад?!

18. Обезглавяването на свети Георги

В старата и новата житийна версия на житието сюжетът е сходен. След покръстването на императрицата и разрушаването на идолите императорът се разделя с илюзиите, че може да привлече Георги в лоното на езичеството, поради което го осъжда на смърт чрез обезглавяване. Според по-новото житие тази нерадостна съдба споделя и Александра, която след страшни мъчения е посечена[222].

За пръв път сцената с обезглавяването на мъченика е изобразена в киевската "Св.София" през втората половина на XI век[223] и присъства в мнозинството илюстровани цикли от XII – XV век – стенописи в Джурджеви Ступови[224], Мани и Мегара[225] от XII век, икони от Киев (обр.59)[226], Синай (обр.92)[227], Атина (обр.58)[228] и фрески от Хилендар[229] и Пиргос[230] от XIII век, както и върху най-известните творби на XIV – XV век в Убиси и Хелиана[231], Дечани (обр.236)[232] и Старо Нагоричино (обр.235-м)[233], Струга (обр.237)[234], София[235], Кремиковци (обр.63)[236] и пр. Иконографската схема е почти неизменна – светецът обикновено е вляво в молитвена поза с протегнати напред ръце, а вдясно е палачът с вдигнат меч. Към края на XIII – началото на XIV век се появява и ангелът, който носи мъченически венец (стенопис в Крица)[237], но неговото присъствие ще стане неотменно едва върху паметниците след XIV век. Тогава впрочем (края на XIV – XVI век) се формира и разпространява иконографията "св.Георги с отделена от тялото глава".

Следвайки новата житийна версия, още през XII век зографите започват да изобразяват обезглавяването на императрица Александра. Художествените решения са сходни и макар и рядко се проследяват върху по-значими паметници като атинската икона от XIII век (обр.58)[238] и стенописи в Хидас от XIV век[239] и Кремиковци (обр.63) от XV век[240].

19. Погребението на свети Георги

Според литературните източници (житията, Санаксара, Симеон Метафраст) християнинът Пилос взел обезглавеното тяло на св. Георги, от Никомедия го занесъл в град Диаспол (Лида) в Палестина и там го погребал[241]. Според Симеон Метафраст това става според изричното желание на св.Георги, изразено преди посичането му.

За пръв път погребението на мъченика е превъплътено художествено върху една синайска икона от XIII век (обр.92)[242], където двама мъже спускат тялото му в саркофаг. Това иконографско решение се налага в средновековното изобразително изкуство, но с някои отклонения в композицията и детайлите. В друга синайска икона от XV век (обр.93)[243] тялото на светеца е повито като мумия и е въведен образът на свещеника, който извършва заупокойна молитва. Изрисуван е и гробът под формата на пещера. Така се слага началото на литургичното пресъздаване на погребението, което ще се развие през XIV – XVI век, като постепенно се увеличава броят на духовниците и зрителите в процесията. Тъкмо в този дух е решена композицията в Старо Нагоричино през XIV век (обр.235-м)[244]. Трима мъже полагат увитото със саван тяло на мъченика в ковчег, двама свещеници извършват заупокойна молитва, а две жени го оплакват. Траурната сцена се разиграва на фона на мартирия – голяма кръстовидна сграда с колони и купол. Най-голямо внимание на заупокойната литургия е отделил зографът, рисувал цикъла в Хелиана през ранния XIV век[245]. Тук е въведен ангелът, който се спуска от небето за да отнесе душата на св.Георги – един мотив, който ще се утвърди напълно върху творбите от XV – XVI век.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ТРИНАДЕСЕТА ГЛАВА

[1] **M.Restle**. Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, I.Recklinghausen, 1967, S.117-118, 121-122, 174, Abb. 124, 156, 509-509.

[2] **Е. Л.Привалова**. Павниси. Тбилиси, 1977, с.40 сл; **Г.Н.Чубинашвили.** Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв. Тбилиси, 1957, с.16-19, фиг.71-73; **И.Лордкипанидзе**. Житийный цикл святого Георгия в Убиси. – В: Дечани и византијска уметности серединам XIV века. Београд, 1989, с.96-107; **V.Lazarev.** Storia della pittura byzantina. Torino, 1967, p.221, 264; Jewellery at Metalwork in the Museum of Georgia. Leningrad, 1986, pl.127-129.

[3] **N.Ševčenko**. Cycles of the Life of St. Nicholas in Byzantine Art. Columbia, 1973; **J.Myslivec**. Svatý Jiři ve východokřesťanském umění. – Byzantinoslavica, 5/1933-1935, p.304-368; **Ch.Walter**. The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani.-In: Дечани и византијска уметности серединам XIV века. Београд, 1989, с.348-352; **T.Mark-Weiner**. Narative Cycles of the Life of St.George in Byzantine Art. New York, 1977. Засега това е най-пълния каталог и най-цялостния коментар върху паметниците.

[4] **A.Grabar.** Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, I. Paris, 1946, p.97-101, 364; II, p.71-79; **T.Mark-Weiner**. Op.cit.,p.4-6; 352; **Ch.Walter**. The Origin of the cult of Saint George. – REB, 53/1995, p.314, 317.

[5] **М.В.Щепкина**. Миниатюры Хлудовской псалтыри. Москва, 1977, илл.44.

[6] **M.Restle**. Op.cit., p.118, fig.124-b.

[7] Ibidem, p.121-122, 174-175, fig. 156, 508-509.

[8] **Е.Л.Привалова**. Цит.съч., с.40 сл.; **И.Лордкипанидзе**. Цит.съч., с.100-106; **V.Lazarev**. Op.cit., p.221, 264; T.Mark-Weiner. Op.cit., p.37-39.

[9] **И.Тольстым, Н.Кондаков**. Русскія древности, IV. Санкт Петербург, 1897, с.135-137, фиг.111-113.

[10] **G.Millet, A.Frolov**. La peinutre de moyen âge en Yougoslavie, I.Paris, 1954, p.IX, pl.30; **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.40-41; **Ch.Walter**. The Cycle..., p.349, fig.2; **V.Lazarev**. Op.cit., p.224, 265; **S.Pelekanidis, M.Chatzidakis**. Kastoria. Athens, 1985, p.38-39, 44; **Д.Милошевић, J.Новаковић**. Ђурђеви Ступови. Београд, 1983, с.47 сл.

[11] **K.Krumbacher.** Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung. München, 1911, S.192-193, 238-239.

[12] **M.Restle**. Op.cit., p.41-42; **J.Lafontaine-Dosogne.** Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Oreint. Paris, 1987, p.128-129.

[13] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.10, 298.

[14] Jewellery..., pl.127-129; **Г.Н.Чубинашвили**. Цит.съч., фиг.71-73.

[15] **R.Janin**. Les églises et les monastères. Le siège de Constantinopole et la patriarchat oecoménique. – In: Géographie ecclésiastique byzantin, III. Paris, 1953, p.75; Les églises byzantines. – EO, 33/1934, p.174.

[16] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., III, 1962, p.XVI, pl.102-104.

[17] **V.Petcovič, D.Boščovič**. Dečani, II, p.22-28; Ch.Walter. The Cycle..., p.347-353; **В.Петковић**. Циклус слика из легенде Св.Ђорђа у Дечанима. – Старинар, 5/1928-1930, с.7-11; **И.Лордкипанидзе**. Цит.съч., с.100-105; **К.Паскалева**. Църквата "Св.Георги" в Кремиковския манастир. София, 1980, с.76-85.

[18] **N.Ševčenko**. Op.cit., p.4 sq.

[19] **A.Goldschmidt, K.Weitzmann.** Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X – XIII Jahrhunderts, II. Berlin, 1934, S.24-27, Taf. XI-XIII.

[20] **Kl.Wessel.** Die byzantinische Emailkunst. Recklinghausen, 1967, S.94-96, Abb. 30; **M.Frazer.** Byzantinische Email – und Goldschmiedarbeiten.- In: Der Schatz von San Marco in Venedig. Torino, 1984, S.178, 182.

[21] **T.Mark-Weiner.** Op.cit., p.77-79.

[22] **Ив.Снегаров.** История на Охридската архиепископия-патриашия. София, 1924.

[23] **G.Millet, A.Frolov.** Op.cit., I, p.IX, pl.30; **Д.Милошевић, J.Новаковић.** Цит.съч., с.47-49.

[24] **N.Pelekanidis, M.Chatzidakis.** Op.cit., p.38-39, 44.

[25] **В.Ђурић**. Иконе от Југославије. Охрид, 1961, с.93-94, N 29.

[26] **К.Паскалева.** Цит.съч., с.76.

[27] **В.Петковић.** Цит.съч., с.7-9; **Ch.Walter.** The Cult..., p.348.

[28] **К.Миятев.** Иконите в България. – В: Икони от Балканите. Синай, Гърция, България, Югославия. София-Белград, 1966, с.CI, фиг.110.

[29] **А.Василиев**. Църкви от по-ново време в Несебър и Созопол.- ИНМБ, 1/1950, с.54-60; **В.Велков**. Принос към материалната култура на средновековен Созопол.-ИАИ, XXVII/1964, с.44-47.

[30] **K.Krumbacher.** Op.cit., p.114-115.

[31] **Т.Попова**. Две житийни икони от втората половина на XVII век от Варна. – ИНМВ, 27(43)/1991, с.98-103, табл.I.

[32] **Г.Атанасов**. Етнодемографски и етнокултурни промени по добруджанското Черноморие през Средновековието. – ИПр, 2/1966, с.3-30; **Същият**. Още веднъж за етногенезиса на гагаузите. – В: Българите по Северното Причерноморие. София, 5, 1996, с.221-238.

[33] **А.Божков**. Български икони. София, 1984, с.1, ил.149.

[34] В случая съм улеснен от възможността да ползвам цитираното в бел. 3 съчинение на Т.Марк-Вайнер, където са представени почти всички творби от православния Изток.

[35] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.6, 147, 169-170.

[36] Jewellery..., pl.127; **Г.Н.Чубинашвили**. Цит.съч., с.17, фиг.71.

[37] **D.Eliopoulou**. Mani. Athens, 1973, p.112.

[38] **В.Ђурић**. Непознати споменици средновековног сликарства у Метохији. – В: Старине Косово и Метохије, II-III/1963, с.72-75.

[39] **G.Gerola. K.Lassithiotakis**. Τοπογραφικὸς καταλογος των τοιχογραφημένον εκκλησιων της Κριτης. Herakleion, 1961, Nr.519.

[40] **И.Лордкипанидзе**. Цит.съч., с.100 ил. 4 б.

[41] **G. et. M.Sotiriou**. Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1958, p.245, fig. 167, 169.

[42] **G.Sotiriou.** La sculpture sur bois dans l'art byzantin.-In: Mélanges Charles Diehe. Etudes sur l'art byzance, 2.Paris, 1930, p.178-180, pl XV; **R.Lange**. Die byzantinische Reliefikone. Recklingchausen, 1967, S.121, 123, Nr.49.

[43] **В.Н.Лазарев**. Русская иконопись. Москва, 1983, с.50-51, рис.30.

[44] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.109-113.

[45] **M.Vieillard-Troïekouroff**. Sant Georges distrbuant ses biens aux pauvres.- CA, 28/1979, p.95-102.

[46] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.110, 127, 155-156.

[47] **M.Restle**. Op.cit., p.118.

[48] Ibidem, p.121-122, fig. 156.

[49] **И.Толстым, Н.Кондаков**. Цит.съч., с.135-137, рис.

[50] Jewellery..., pl.127; **Г.Н.Чубинашвили**. Цит.съч., с.17, фиг.71.

[51] **N. Δρανδακη.** Βυζαντινες τοιχογραφιες της Μανης. Αθηναι, 1995, p. 159, 491; fig.23-24; **D.Eliopoulou**. Op.cit., p.112; T.Mark-Weiner. Op.cit., p.42.

[52] **V.Djurić**. Fresques médiévales à Chilandar. – Actes du XIIe congrès international d'Étude byzantines,III. Ohride, III, 1961, p.69.

[53] **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Op.cit., Nr.276, 566, 687.

[54] **G. et. M. Sotiriou**. Op.cit., p.245, fig.167; **R.Lange**. Op.cit., p.121, Nr.49.

[55] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.42-45.

[56] **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Op.cit., Nr.517, 520.

[57] **И.Лордкипанидзе**. Цит.съч., с.100, ил. 4-а.

[58] **В.Петкович**. Цит.съч., с.8-10, фиг.I; **V.Petković, D.Bošković**. Dećani. Beograde, 1941, p.5-8, pl.XCIX; **Ch.Walter**. The Cycle..., p.348-349.

[59] **V.Djurić**. Sopoćani. Leipzig, 1967, S.93, 240.

[60] **В.Ђурић**. Иконе..., с.93-94, N 29.

[61] **В.Н.Лазарев**. Цит.съч., с.50-51, рис.30.

[62] **T.Mark-Wener**. Op.cit., p.57-58.

[63] **К.Миятев**. Цит.съч., фиг.110.

[64] **В.Паскалева**. Цит.съч., с.84-85, обр.48.

[65] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.175, 208.

[66] Ibidem, p.238.

[67] **G. Sotiriou**. Op. cit., p.178-180, pl.XV; **R.Lange**. Op.cit., p.121, 123, n.49.

[68] **В.Пуцко**. Мариупольский релеф св.Георгия. – ЗРВИ, 13/ 1971, с.323, рис.1.

[69] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.188.

[70] **G.Millet. A.Frolov**, Op.cit., pl.102-1.

[71] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.11, 128, 147-148.

[72] Jewellery..., pl.127; **Г.Н.Чубинашвили**. Цит.съч., с.17, фиг.72.
[73] **В.Пуцко**. Цит.съч., фиг.1.
[74] **G.Gerola, K. Lassithiotakis**. Op.cit., Nr.276.
[75] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.39, 45; **Е.Привалова**. Цит.съч., с.40.
[76] **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Op.cit., Nr.519.
[77] **G. et M.Sotiriou**. Op.cit., p.245, fig.167.
[78] **В.Н.Лазарев**. Цит.съч., с.50-51, рис.30.
[79] **В.Ђурић**. Иконе..., с.93-94, N 29.
[80] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., pl.101-4.
[81] **G. et M. Sotiriou**. Op.cit., p.245, pl.167, 169.
[82] **Г.Н.Чубинашвили**. Цит.съч., с.17, фиг.71.
[83] **G. et. M.Sotiriou**. Op.cit., p.245, pl.167, 169; **Ch.Walter**. The Cicle..., p.351, fig.2; **И.Лордкипанидзе**. Цит.съч., с.101.
[84] **В.Ђурић**. Иконе..., с.93-94, N 29; **T.Mark-Weiner.** Op.cit., p.38; **V.Lazarev**. Op.cit., p.264; **И.Лордкипанидзе**. Цит.съч., с.101, обр.5.
[85] **В.Петковић**. Цит.съч., табл.IV; **V.Petković, D.Bošković**. Op.cit., pl.CII.
[86] **G.Millet., A.Frolov**. Op.cit., pl.101-3.
[87] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.64, 175.
[88] Ibidem, p.110, 148.
[89] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.139.
[90] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.111, 147.
[91] **М.В.Щепкина**. Цит.съч., фиг.44.
[92] **M.Restle**. Op.cit., p.118, pl.124.
[93] Ibidem, p.175.
[94] **Г.Н.Чубинашвили.** Цит.съч., с.17, рис.72.
[95] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.64-65, 175.
[96] **V.Lazarev**. Op.cit., p.264; **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.38; **И.Лордкипанидзе**. Цит.съч., с.103.
[97] **S.Nersessian**. L'illustration des psaltires grecs du moyen age, II. Londres, Abb. 19, 352; Bibliotheque des Chaiers Archeologiques, V. Paris, 1970, fig.89.
[98] **Е.Л.Привалова**. Цит.съч., с.120 сл.; **И.Лордкипанидзе**. Цит. съч., с.103.
[99] **В.Пуцко**. Цит. съч., фиг.1.
[100] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., pl.30-4; **Д.Милошевић, Ј.Новаковић**. Цит.съч., с.49.
[101] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.42, pl.XII.
[102] **V.Djurić**. Op.cit., p.67-70.
[103] **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Op.cit., Nr276.
[104] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.48.
[105] **G.Gerola, K.Lassithiothakis**. Op.cit., Nr 519
[106] **G.Millet**. Op.cit., pl.103-3; **V.Petković, D.Bošković**. Op.cit., p.5, pl.CI; **И.Лордкипанидзе**. Цит.съч., с.103; **Ch.Walter**. The Cycle..., p.350-351.
[107] **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Op.cit., Nr.242.
[108] **К.Паскалева**. Цит.съч., с.83, фиг.45, 48.
[109] **G. et M.Sotiriou**. Op.cit., p.245, fig. 167, 169.
[110] **В.Н.Лазарев**. Цит.съч., с.51, рис.30 ;J.Myslivec. Op.cit., tabl.II.
[111] **В.Ђурић**. Иконе..., с.102, N 29, фиг.XLIII; **К.Миятев**. Цит. съч., с.CI, фиг.110.
[112] **M.Restle**. Op.cit., p.175, fig.509.
[113] **К.Миятев**. Цит.съч., фиг.110.
[114] **G. Millet**. Op.cit., pl.103-3; **G. et M. Sotiriou**. Op.cit., pl.167, 169.
[115] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.163-164.

[116] **И.Тольстым, Н.Кондаков**. Цит.съч., с.136-138, рис.112.
[117] **Kl.Wessel**. Daniel. – In: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, I. Stuttgart, 1966, col.114-119; **Г.Атанасов**. Сребърен медалион с образите на пророк Даниил и свети Георги от ранносредновековната крепост до село Цар Асен, Силистренско. – Археология, 3/1990, с.42-43.
[118] **V.Djurić**. Op.cit., p.70-71.
[119] **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Op.cit., Nr 566.
[120] Ibidem, N 123, 517, 519, 687; **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.46-54.
[121] **И.Лордкипанидзе.** Цит.съч., с.102, ил.10.
[122] **G. Millet, A.Frolov**. Op.cit., pl.102-3.
[123] **V.Petković, D.Bošković**. Op.cit., p.5, pl.C; **Ch.Walter**. The Cycle..., p.347-349.
[124] **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Op.cit., Nr 162.
[125] **К.Паскалева**. Цит.съч., с.86, фиг.45.
[126] **В.Пуцко**. Цит.съч., с.332, рис.1.
[127] **G. et M. Sotiriou**. Op.cit., p.45, fig. 167, 169.
[128] **В.Н.Лазарев**. Цит.съч., с.50-51, рис.30.
[129] **В.Ђурић**. Иконе..., с.102, N 29, рис.XLIII.
[130] **J.Myslivec**. Op.cit., pl.II.
[131] **К.Миятев**. Цит.съч., с.61, табл.110.
[132] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.128, 163.
[133] **M.Restle**. Op.cit., p.174-175, pl.508.
[134] **И.Тольстым, Н.Кондаков**. Цит.съч., с.136-137.
[135] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., pl.103.
[136] **К.Миятев**. Цит.съч., с.CI, табл.110.
[137] **Г.Н.Чубинашвили**. Цит.съч., фиг.72.
[138] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., pl.102-3.
[139] **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Op.cit., Nr 519.
[140] **M.Restle**. Op.cit., p.121-122, fig.156.
[141] **V.Lazarev**. Op.cit., p.264; **И.Лордкипанидзе**. Цит. съч., с.103.
[142] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit, pl.30-1; **Ch.Walter**. The Cycle..., fig. 2.
[143] **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Op.cit., Nr. 517, 519, 566; **T.Mark-Weiner**. Op.cit., pl.42, 45, 48-49, 52.
[144] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., pl.102-3; **V.Petković, D.Bošković**. Op.cit., p.4-5, 73, pl.CII.
[145] **И.Лордкипанидзе.** Цит.съч., с.103, ил. 11.
[146] **G. et M. Sotiriou**. Op.cit., p.245, fig. 137, 139.
[147] **В.Н.Лазарев**. Цит.съч., с.50-51, рис.30.
[148] **В.Ђурић**. Иконе..., с.93-94, N 29, фиг.XLIII.
[149] **К.Миятев**. Цит.съч., с. CI, табл.110.
[150] **К.Паскалева**. Цит.съч., с.89, обр.49.
[151] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.5, 21, 111, 129.
[152] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., pl.103-2.
[153] **К.Паскалева**. Цит.съч., с.90, обр.50.
[154] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.184-186.
[155] Ibidem, p.185-186.
[156] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.6, 111, 130.
[157] Ibidem.
[158] **В.Ђурић**. Иконе..., с.93-94, N 29, табл.XLIII.
[159] **К.Миятев**. Цит. съч., с.CI, табл.110.
[160] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., pl.30-2; **Д.Милошевић, Ј.Новаковић**. Цит.съч., с.47.

[161] **T.Mark-Weiner.** Op.cit., p.190.

[162] Ibidem, p.188-191.

[163] **P.Henry**. Les églises de la Moldavie du nord des origines à la fin du XVIe siècle. Paris, 1930, pl.XLVII.

[164] **M.Restle**. Op.cit., p.121-122, fig.156.

[165] **В.Н.Лазарев**. Цит. съч., с.50-51, рис.30.

[166] **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Op.cit., Nr.242; **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.57-58.

[167] **В.Ђурић**. Иконе..., с.93-94, N 29, табл.XLIII.

[168] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.112, 131, 157.

[169] Ibidem. p.176, 300-301.

[170] **В.Ђурић**. Иконе..., с.93-94, N 29, табл. XLIII.

[171] **В.Н.Лазарев.** Цит.съч., с.50-51, рис.30.

[172] **G.Gerola, K.Lassithiotakis**. Op.cit., Nr.566.

[173] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.49-50, 57-58.

[174] **G.Babić**. Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programe iconographiques. – BCA, III, Paris, p.158, fig. 129; **V.Petković, D.Bošković**. Op.cit., p.5, 73, pl.

[175] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.199-201.

[176] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.128-132.

[177] Ibidem, p.69-70, 175, 189.

[178] **N.Δρανδακη.** Op.cit., p.159, 491, fig. 25.

[179] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.77, Nr.80.

[180] **В.Пуцко**. Цит.съч., рис.3.

[181] **К.Миятев**. Цит.съч., табл.101; **И.Лордкипанидзе**. Цит.съч., ил.8.

[182] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., pl.101-2.

[183] **В.Ђурић**. Иконе..., с.93-94, N 29, табл. XLIII; **К.Миятев**. Цит.съч., табл.110.

[184] **К.Паскалева**. Цит.съч., с.90, фиг.45.

[185] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.35-37, 112, 148-149.

[186] Ibidem, p.70, 176, 189.

[187] **Г.Н.Чубинашвили**. Цит.съч., с.17, фиг.73.

[188] **G. et M.Sotiriou**. Op.cit., p.179-180, fig. 167.

[189] **В.Ђурић**. Иконе..., с.93-94, N 29, табл. XLIII.

[190] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.42, Nr.14.

[191] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., p.XVI.

[192] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.48, Nr.25; **И.Лордкипанидзе**. Цит.съч., ил.6.

[193] **К.Паскалева**. Цит.съч., с.90-91, фиг.45.

[194] **V.Petković, D.Bošković**. Op.cit., p.5, 73, pl.CXXVLLL.

[195] **Ц.Грозданов, Л.Хадерман-Мисгвиши**. Цит.съч., с.68.

[196] **В.Пуцко**. Цит.съч., с.323, рис.5.

[197] **G. Sotiriou.** Op.cit.,p.178-180, pl.XV; **R.Lange**. Op.cit., p.121-124, Nr. 49-50.

[198] **К.Миятев**. Цит.съч., фиг.110.

[199] **Г.Н.Чибунашвили**. Цит.съч., с.20, фиг.173.

[200] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.176.

[201] Ibidem, p.177.

[202] **Ch.Walter**. The Cycle..., fig.2.

[203] **G. et. M.Sotiriou**. Op.cit., p.245-246, fig.167.

[204] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.42, Nr.14.

[205] **В.Н.Лазарев**. Цит.съч., с.51, рис.30.

[206] **G et. M.Sotiriou**. Op.cit., p.245, fig.169.

[207] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.48, Nr.25.

[208] **V.Petković, D.Bošković**. Op.cit., p.73, pl.CII; **Ch.Walter**. The Cycle..., p.350.

[209] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.223.

[210] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.114-115, 141, 211 Ibidem, p.177, 193..

[212] **И. Тольстым**, Н.Кондаков. Цит. съч., с.138, рис.113.

[213] **N. ΔΡΑΝΙΑΚΗ**. Op.cit., p. 491, fig. 26.

[214] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.225-235.

[215] **Н.Аладашвили, Г.Алигабешвили, А.Вольская**. Цит.съч., с.69, рис.10.

[216] **И.Лордкипанидзе**. Цит.съч., с.103-104.

[217] **В.Пуцко**. Цит.съч., с.223-224, рис.1.

[218] **G. et. M.Sotiriou.** Op.cit., p.245, fig.167.

[219] **G. Millet, A.Frolov**. Op.cit., p.XVI, pl.103-1.

[220] **В.Ђурић**. Иконе..., с.93-94, N 29.

[221] **К.Паскалева**. Цит.съч., с.92, фиг.45; **D.Eliopoulou**. Op.cit., p.112-113; **N. Δρανδακη.** Op.cit., p.159, 491, fig. 25.

[222] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.149.

[223] **И.Тольстым, Н.Кондаков**. Цит.съч., с.138.

[224] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., pl.30-3; **Д.Милошевић, J.Новаковић**. Цит.съч., с.47.

[225] **N. Δρανδακη.** Op.cit., p.159, 491, fig. 26; **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.42.

[226] **В.Пуцко**. Цит.съч., с.324, рис.1.

[227] **G. et M. Sotiriou.** Op.cit., fig. 167.

[228] **G.Soririou**. Op.cit., p.178-180, pl.XV; **R.Lange**. Op.cit., p.121, 123, Nr.49.

[229] **V.Djurić**. Fresques..., p.70-71.

[230] **G.Gerola, K.Lassiothakis**. Op.cit., Nr.687; **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.46.

[231] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.48, Nr.25; **И.Лордкипанидзе**. Цит.съч., ил.9.

[232] **V.Petković, D.Bošković**. Op.cit., p.5, pl.CIII.

[233] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., p.103-4.

[234] **В.Ђурић**. Цит.съч., с.93-94, N 29.

[235] **К.Миятев**. Цит.съч., табл.110.

[236] **К.Паскалева**. Цит. съч., с.93, фиг.53.

[237] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.239.

[238] **R.Lange**. Op.cit., p.121, 123, Nr.49.

[239] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.49, 239.

[240] **К.Паскалева**. Цит.съч., с.93, фиг.53.

[241] **K.Krumbacher**. Op.cit., p.149, 189.

[242] **G. et M.Sotiriou**. Op.cit., p.245, fig. 167.

[243] Ibidem, fig. 169.

[244] **G.Millet, A.Frolov**. Op.cit., pl.103-4.

[245] **T.Mark-Weiner**. Op.cit., p.249.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Култът към свети Георги очевидно започва да набира популярност в Изтока още към края на IV и особено през V век. Най-ярките свидетелства са мартирият в Лида и посветените му светилища в Шакка, Езра(обр.2), Сеих Бард, Йерихон, а малко по-късно в Константинопол, Солун(обр.3), София(обр.1), Майнц и другаде. Така към края на V и първата половина на VI век храмове с патрон св.Георги има в Палестина, Сирия, Египет, Мала Азия, Задкавказието, Константинопол, Балканите, Западна Европа – изобщо в целия тогавашен християнски свят. Несъмнено култът много бързо далеч надхвърля чисто локалните параметри и получава общохристиянско значение. Процесът с особена сила се еманципира от създаденото още към края на IV – началото на V век житие, което придобива широко разпространение и е обект на дискусии и редакции от висшия клир между VI и IX век. Така базата за художествени превъплъщения на кападокийския светец в изобразителното и приложното изкуство е установена твърде рано. Само може да се предполага в какъв вид е пресъздаван той към втората половина на IV и през V век в мартирия в Лида и в ранните храмове в Шакка, Езра, Солун, Сеих Бард и София, където са регистрирани следи от фрески и мозайки. А най-ранните безспорно датирани портрети в манастира "Аполо" (Египет) (обр.48), синайската икона(обр.8), фреската в кападокийската скална църква "Ага килисе" (обр.9), леярската форма от Смирна (Измир), керамичните иконки от Виница (обр.148) и процесийният кръст от Емеса (обр.66) се отнасят едва към VI век. Въз основа на тези паметници може да се твърди, че почти едновременно и успоредно се формират и разпространяват четири ранни иконографски схеми – *св. Георги мъченик* (синайската икона и църквата "Ага килисе"), *св. Георги застъпник* (манастира "Аполо" и бронзови сирийски енколпиони), *св. Георги воин* (кръста от Емеса, колоната от Бауит (обр.65) и иконите от Виница), *св. Георги воин-пешак и змееборец* (леярската форма от Смирна, виничките икони, един малко по-късен стенопис от Фарас в Нубия (обр.143) и графит от Абдех (обр.146)). В някои от посочените творби твърде рано се долавя и контаминиране между различните иконографски схеми, защото върху иконата от Виница св.Георги е едновременно воин с копие и щит, мъченик с кръст в лявата ръка и още змееборец, газещ и пронизващ чудовището. Явно по този начин художниците се стремят да въздействат масирано върху зрителите като обхванат повече черти от характера на светеца. Вероятно сме изправени пред една традиция, чието начало е поставено още през V век, когато се датира коптската тъкан от Ахмим (обр.147). По сходен с портрета от Виница начин е представен светец и воин пешак с мъченически кръст в едната ръка, а в другата с копие, пронизващо гърчещ се под нозете му змей. Не само композиционната схема, но и лицето на мъченика от Ахмим наумява образа на св.Георги, което подсказва приблизително как са изглеждали ранните изображения на кападокийския светец. Изглежда, че след средата на VI век компилативните сцени от Виница и Ахмим постепенно отстъпват място на самостоятелно изградените иконографии на светеца като мъченик, застъпник, воин и змееборец. По същото време навярно се формира и иконографията *св. Георги конник и змееборец*. Все още не са публикувани безспорни паметници със съпътстващ текст, но изображения върху египетски релефи, фибула, съхранявана в Страсбург (обр.185), керамични иконки от Северна Африка (обр.170, 171), релефи от Грузия от VII век в Мартвили (обр.243-244) и фреска от Тхалин (Армения) (обр.192) иконографски напомнят много лика на кападокийския светец. При това през V – VIII век са регистрирани негови портрети като воин-пешак и змееборец, а оттук до конника-змееборец има да се направи само една крачка.

Вече оформените през VI – VIII век иконографски схеми за съжаление не успяват да получат достатъчно голямо тиражиране през следващите две-три столетия поради попадането на източните провинции под арабски гнет и развихрилата се иконоборска истерия в империята. В тези неблагоприятни за християнското изкуство столетия в периферните зони на Византия като Задкавказието, Северното Черноморие, Италия, Западна Европа и Египет емигрират много иконопочитатели, а иконоборските тенденции не могат да се изявят с пълна сила. Това съдейства за съхраняването на ред раннохристиянски сюжети, между които и няколкото ранни иконографии на св.Георги като воин-пешак и змееборец върху фреска във Фарас (Нубия) и т.нар. арка на Айнхард (обр.191), датирани съответно към VIII и началото на IX век, на св.Георги като конник и змееборец от VIII век върху коптска лампа от Лувъра, на св.Георги воин пешак от

VIII век върху колона от Бауит (обр.65) и прочие.

След пълния крах на иконоборството към средата на IX век тъкмо запазените портрети в периферните зони на Византия се превръщат в прототипи за художниците в империята. Благодарение на тях тънката нишка с палеохристиянските художествени достижения не е напълно прекъсната. Това проличава ярко при съпоставяне фигурата на св.Георги мъченик от "Ага килисе" (обр.9) и синайската икона от VI век (обр.8) с изображенията му върху керамични иконки от Никомедия и Преслав (обр.6 и 7), датирани към средата на X век и някои несъмнено чисто константинополски изваяния върху слонова кост (триптихи от Ватикана, Берн, Ливърпул) (обр.71,30,69), стеатит (икони от Санкт Петербург и Лувъра) (обр.24,25) и емайл (Лимбургската ставротека, икона и потир от Венеция), датирани между средата на X и първата половина на XI век.Очевидно художниците заимстват в пълна мяра иконографската схема от предиконоборските портрети, но я преработват съобразно съвременния им художествен стил.

Въпреки наложилото се схващане, че след началото на XI век образът на св.Георги като мъченик отпада от репертоара на творците, запазените паметници разкриват една друга реалност. Емайлови произведения от XI – XIII век, мозайки в най-представителни църкви като Кахрие джами от XIV век (обр.28), стенописи в "Св.София" в Киев, "Св.София" в Охрид и Кападокия от втората половина на XI век, Юриевския манастир от XII век, Атонската лавра от XIII век, Жича и Милешево от XIII – XIV век, икони от Синай от XII век (обр.26) и Новгород от XIV век показват, че тази иконография никога не е пренебрегвана от талантливите и отлично школувани средновековни художници.

След X век обаче, без да загърбват мъченическите портрети, все по-осезателно художниците започват да отделят повече внимание на воинските изображения. Тласък за това дава самият Константинопол, където водещите ателиета са свързани с императорския двор. А произхождащите от армейските среди владетели от Македонската династия изпитват пристрастие към войнишките подвизи и античните герои, което по естествен начин еманципира воинския портрет на кападокийския светец. Затова позата и въоръжението му напомнят късноримските пълководци (обр.64) и раннохристиянските изображения

от Виница, Смирна и Египет. Класическите превъплъщения на тази иконография са върху луксозни константинополски произведения от слонова кост (триптихи от Санкт Петербург, Лондон и Венеция), стеатит (иконки от Ватопед, Херсонес и Търново), камеи (Москва и Париж) и пр. Напълно завършена към началото на XI век, с малки промени във въоръжението и аксесоарите на светеца, тя присъства без прекъсване в средновековното изкуство, като се тиражира от всички източноправославни ателиета и художествени школи.

Освен в дребната пластика портретът на воина-пешак се зографисва непрекъснато между XI и XV век върху големи живописни пана като фрески в Константинопол, Кападокия, Македония, Кипър, България, Сърбия, Южна Италия, Русия, Задкавказието и икони, съхранявани днес в Атина, Киев, Костур, Москва, Синай, Тбилиси и др. Прочее, по чисто количествени параметри това е най-разпространената иконография на св.Георги през Средновековието. Тя поражда и оригинални творчески решения като *бюстовите воински портрети*, предопределени от необходимостта образът да се вмести в ограничени изобразителни площи. Обстоятелството, че върху венецианския псалтир вдясно от Василий II е показана хоругва с допоясен портрет на св.Георги (обр.112), предполага реалното съществуване на подобно сакрално изображение, съдействало за разпространението на този иконографски вариант. Хилядите монети и печати с бюстове на светеца също популяризират воинската му иконография между X и XIV век.

Иконографията *св.Георги - застъпник* също води началото си от предиконоборския период (обр.17), но претърпява по-осезателни промени в сравнение с консервативната и устойчива схема на мъченика. Предполага се, че е идейно мотивирана от житията на светеца, където на челно място многократно е извеждана способността му да се застъпва пред Бога за изпаднали в беда християни. Изглежда позата оранта е най-популярната в раннохристиянското изкуство, но след краха на иконоборството се рисува по-рядко.

Най-многобройните портрети на св.Георги орант (молител) са гравирани върху кръстове-енколпиони (обр.32-39). Явно са дело на сирийски ателиета и отразяват една продължителна източна традиция. С възстановяването на византийската власт над Изтока през X – XI век тези реликварии се разпространяват из всички източноправославни страни и популяризират сцената св.Георги-орант. Към XI век обаче все повече започва да се налага иконографията св.Георги-застъпник със събрани длани на ръцете пред гърдите (обр.22). Сцената е изведена от дейсисната композиция, където кападокийският светец измества понякога Йоан Предтеча или Богородица (обр.57). Това е резултат от политическите реалности и духовния живот в православния Изток, където в условията на сериозни заплахи от св. Георги се очаква да измоли така необходимите победи на бойното поле. В случая класическият орант е заменен, защото молителят в него е заложен твърде общо и абстрактно, докато изведеният от Дейсиса застъпник е много по-конкретен и емоционален. Често в тази поза св.Георги е представен и като воин (обр.58), което прави внушенията напълно понятни.

Докато в раннохристиянското изкуство има пряка иконографска взаимозависимост между *св.Георги воин-пешак* и *змееборeца*, то след VIII – IX век тази връзка изглежда се разпада. Една от причините вероятно е официалното столично изкуство, което възприема и налага воина като най-тиражиран тип, но изключва змееборството като полуапокрифен сюжет. И все пак има едно изключение от X – XI век в Добруджа. В Дръстър и околните крепости се разпространяват оловни иконки на местно ателие, където подобно на раннохристиянските паметници св.Георги е едновременно воин-пешак и змееборец (обр.149-151). Едва ли добруджанските находки търпят преки влияния от прототипите от V – VI век, защото липсват свързващите звена между VI и средата на X век. В случая по-скоро става реч за самобитно локално творческо решение. Около средата на X век в Добруджа получават популярност както иконографията *св.Георги-воин-пешак*, така и *св.Георги-конник* и *змееборец* (обр.180). На тази база без прякото влияние на раннохристиянските и западноевропейските паметници от V – VIII век местни майстори изглежда компилират и достигат самостоятелно до сцената св.Георги воин-пешак и змееборец. Че става въпрос за чисто регионално явление свидетелства пълното отсъствие засега на този иконографски тип извън границите на Добруджа през X – XII век.

По това време змееборският сюжет получава голямо разпространение, но кападокийският светец е представян винаги като конник. Както мъченикът, застъпникът, воинът пешак, така и змееборецът изглежда е съхранен в периферните зони на

империята по време на иконоборството. Това показват паметници от Египет, Крим и Задкавказието, датирани към VIII век. Специално в Задкавказието се формира местен вариант на змееборската иконография като вместо змей *св.Георги поразява император Диоклециан*. Тази сцена не е в сериозно противоречие с художествените традиции, защото в самата житийна литература императорът е уподобен на дракон, явяващ се в края на краищата алюзия на Дявола и сатанинските сили. Във Византия, България и Русия обаче след началото на X век получава втора редакция предиконоборският сюжет св.Георги-конник и змееборец.

Между XI и XIII век тази иконография набира все по-голяма популярност, но според досегашните изследвания изглежда не намира официален прием в Константинопол, където продължава да се третира като апокрифна. Свързано с грандиозните императорски триумфи още през V – VI век, столичното изкуство започва да показва владетелите като тържествено яздещи конници. Когато през X – XI век при императорите от Македонската династия започва контаминирането на императорската и християнската иконография, патронът на василевсите *св.Георги* също започва да се представя като *тържествено яздещ конник*. Най-ранните запазени художествени превъплъщения на тази сцена са от края на X – началото на XI век и произхождат тъкмо от Константинопол (обр.202, 203). Макар и твърде рядко, тя се пресъздава върху официални паметници, свързани с владетелските градежи в Русия, Сърбия и Грузия. И все пак триумфално яздещият св.Георги е приоритет предимно за художниците във византийската столица, които го рисуват до XIV век. С падането на Константинопол и емиграцията на столичния елит към Мала Азия (Никея, Трапезунд) през 1204 година негативното отношение към св.Георги-змееборец се променя и той започва да измества триумфално яздещия конник в официалното изкуство. Вече след прогонването на кръстоносците през 1261 година столицата се нуждае като никога от способни и доказали своята класа художници, които да възстановят нейния помръкнал блясък. Наред с всичко останало се възприема окончателно и иконографията св.Георги-конник и змееборец, която иначе има голямо разпространение в Мала Азия след X век. Към края на XIII и през XIV век тя вече е емблематична за кападокийския светец, като се претворява върху стотици паметници на изобразителното и приложното изкуство както в Константинопол, така и в другите центрове на страните от православния Изток. И това е така, защото носи в себе си собствено и много силно идеологическо послание към зрителите. Сцената е формирана в мистичната среда на раннохристиянския Изток не като илюстрация на литературно произведение, а като символ на борбата срещу ересите, идолопоклонниците, варварите и исляма, идентифицирани със змея.

Макар че е тиражирано векове наред, средновековните християни дълго време не получават от официалната църковна книжнина задоволително обяснение за това вълнуващо събитие. Жадни за чудни случки и събития, без да вникват достатъчно дълбоко в семантиката на изображението, към IX – XI век те изглежда започват да фабрикуват разкази, на чиято база между втората половина на XI и XII век се предполага, че е записано и редактирано *чудото с поразения дракон и спасената царска дъщеря*. Първите запазени художествени превъплъщения са фрески от средата на XI – XII век в църквите в Грузия (Икви, Ачи, Павниси), Стара Ладога, Костур (Кастория) и може би в Джурджеви Ступови (Нови Пазар). През XIV-XV век това е най-често изобразяваното чудо на кападокийския светец, като най-изящните пана са в Старо Нагоричино, Дечани и Кремиковци, и икони от Струга, Москва, Грузия и прочие. Популярността му се засилва и от идеологическото въздействие на сцената, носеща в себе си идеята за спасяването на християнството и православната църква, персонифицирана с царицата, от иноверен гнет.

След средата на XIV век *чудото с царкинята* започва да се контаминира с *чудото за спасения от чужд плен юноша*. Изградено е върху придобилите популярност през XI – XII век подвизи на св.Георги, представян като спасител на младежи от Пафлагония, Митилин, Крит и прочие. Най-ранното запазено художествено превъплъщение е върху фрески от XI – XII век в Грузия (Икви, Павниси) и от края на XIII век в Крим и Кападокия. Контаминациите с чудото с царкинята и драконоборството са предимно от югозападните български земи – икона от Струга, стенопис от Кремиковци и прочие. Композирана по такъв начин, сцената носи дълбок емоционален заряд. Поразеният дракон може да се тълкува изобщо като победа над поробителите, момчето е своеобразна персонификация на освободените след триумфа народи, а царкинята е символ на защитената от унищожение църква. На фона на историческите реалности от края на XIV и XV век появата на подобни компилативни сюжети изглежда напълно разбираемо.

Хронологически и идеологически много тясно свързано с чудесата е представянето на *св.Георги седнал на трон*. Най-рано така е изобразен той върху плочка от слонова кост, открита в Херсонес в Крим и датирана към XI век. Единични проявления на тази иконография са засвидетелствани и през XIII – XIV век ("Св.Марко" във Венеция и икона от криптата на "Ал.Невски в София), но най-голямото ѝ разпространение е върху паметници от XV век – Кремиковци, "Св.София" в Киев (?), знамето на Стефан Велики, кръст от Грузия и прочие. Тъкмо през XV век пред трона и под нозете на св.Георги започва да се показва поразеният дракон, което предполага, че е претворен финалът на чудото с царкинята. Този сюжет обаче носи твърде много условности и няма ярко потвърждение в каноничната книжнина. Затова изглежда разпространението му през Средновековието е твърде ограничено в рамките на XV – XVII век.

Почти успоредно с чудесата към XI – XII век в изобразителното изкуство се налагат и *изобразителните цикли от житието на св.Георги.* Сред запазените творби за пръв път е пресъздадено мъчението с колелото в Хлудовия псалтир от IX век, но в случая по-скоро става реч за изолирано явление, отколкото за концепция. Към X и началото на XI век в кападокийските скални църкви вече се рисуват по няколко сцени, но те до голяма степен играят ролята на нагледни поучителни картини без ясна изявена систематизация и хронологическа последователност. За сравнително пълен цикъл може да се говори едва около средата на XI век, защото върху паметници като "Св.София" в Киев и църковен кръст от Местия (Сети) в Грузия броят на сцените е доведен съответно до 8 и 12. През следващите векове те продължават да се умножават, за да достигнат 18 – 22 в някои представителни храмове като Старо Нагоричино, Дечани, Убиси (Грузия), Кремиковци и икони от Струга, Синай, София, Санкт Петербург, Москва и др. Чрез тях пред вярващите се разкриват нагледно поучителни картини, които по правило допълват основните иконографски типове на кападокийския светец като воин, мъченик, застъпник и змееборец. Без изключение всички са изведени от житийната литература и освен чисто дидактическо имат и художествено въздействие върху християните.

При така направената систематизация на основните групи паметници се вижда, че развитието на култа и популяризирането на образа на св.Георги преминава през няколко основни етапа. Началото най-общо може да се отнесе към средата на IV век, когато светецът изглежда е канонизиран и се раждат полулегендарни сведения за изграждането на мартирий с храм в Диаспол и на църкви в Константинопол (?) и Шакка по времето на Константин Велики (?). По-достоверни са сведенията от началото на V век, когато императрица Евдокия се обявява за покровителка на култа към кападокийския светец. Тя построява храма в Сеих Бард и слага началото на разпръскването на мощите на мъченика, които освещават строителството на църкви с неговото име из целия християнски свят през V век. Във връзка с тези градежи изглежда още през първата половина на V век е избистрен иконографски и неговия портрет. Тъканта от Ахмим дава приблизително представа за лика му в ранните художествени портрети. Около средата на VI век вече са оформени напълно самостоятелните иконографски типове *св. Георги - мъченик, св. Георги-воин-пешак, св. Георги - воин-змееборец, св. Георги - конник-змееборец и св. Георги - застъпник.*

В условията на иконоборските изстъпления през VIII – IX век голяма част от изображенията са унищожени или престават да се мултиплицират. Съхранени са портрети единствено от периферните зони на Византия (основно Египет).

След преодоляването на иконоборската вълна са открити творби с образа на св.Георги едва от X век, но те свидетелстват, че без изключение вече са възстановени предиконоборските иконографии: *мъченик*, *застъпник*, *воин* и *змееборец*. Роля за това има и столичното изкуство, където култът към кападокийския светец заема специално място поради превръщането му в патрон на василевсите. Тук обаче изглежда змееборският сюжет не намира прием като полуапокрифен. За сметка на това през втората половина на X век се налага иконографията *св. Георги - триумфиращ конник*, който импонира най-добре на императорския култ. Изобщо през X век се прави голяма крачка в популяризирането на образа и култа към св.Георги, защото по това време кападокийският светец най-вероятно става патрон на новопокръстените български, руски и сръбски владетели и се слага началото на художествените превъплъщения на житийните цикли.

Следващият етап в развитието и разпространението на култа може да се свърже с построяването на големия храм на св.Георги в константинополския квартал "Мангана" в средата на XI век, който впрочем е включен и в императорския церемониал. По това време окончателно е формиран художествено и затворен хронологически житийният цикъл. Слага се началото и на първите литературни редакции на чудесата с царската дъщеря и спасените от робство младежи, появява се иконографията *св. Георги на трон* и се трансформира застъпническата поза. Въз основа на споменатите книжовни творби към средата на XI и началото на XII век се раждат и първите художествени превъплъщения на чудесата с царкинята и със спасения юноша. През следващите столетия доминиращо положение получава иконографията *св. Георги - конник и драконоборец*, която след средата на XIII век намира прием и в Константинопол. Същевременно започва контаминирането ѝ с чудото с царската дъщеря и чудото със спасените юноши. Така за сетен път през XIV век художниците обвързват образа на кападокийския светец със съвременните им исторически реалности. Той става своеобразна емблема на борбите срещу поробителите мюсюлмани в православния Изток, като същевременно запазва чертите на мъченик и застъпник.

Списък на съкращенията

ВВр	Византийский временник
ВИС	Военно-исторически сборник
ВООНАН ГССР	Вестник отделения общественных наук Академии Наук Грузинской СССР
ГДА	Годишник на Духовната академия
ГИБИ	Гръцки извори за българската история
ГНМ	Годишник на Народния музей
ГСПЦ	Гласник српске православне цркве
ЗРВИ	Зборник радова византолошког института
ИАИ	Известия на Археологическия институт
ИАК	Известия Археологической комиссии
ИБАД	Известия на Българското археологическо дружество
ИБАИ	Известия на Българския археологически институт
ИМЮБ	Известия на музеите в Южна България
ИНМБ	Известия на Историческия музей – Бургас
ИНМВ	Известия на Народния музей – Варна
ИНИМ	Известия на Националния исторически музей
ИПр	Исторически преглед
КСИА	Краткие сообщения Института археологии СССР
МПр	Македонски преглед
МАИЭТ	Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии

МАСП	Материалы по археологии Северного Причерноморья
МИА СССР	Материалы и исследования по археологии СССР
ПИСАНУ	Посебна изданья српске академје наука и уместности
СбНУ	Сборник за народни умотворения
САНГССР	Сообщения Академии наук Грузинской ССР
СКМ	Старине Косово и Метохије
ТОДЛ	Труды отделения древнерусской литературы
ТИМАО	Труды Известия Московского Археологического Общества
BCH	Bulletin Correspondence hellénique
BZ	Byzantinische Zeitschrift
CA	Cahiers archéologiques
DACL	Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgique
DOP	Dumbarton Oaks Papers
EO	Echos d'Orient
ET	Etudes et traveau
MCA	Materiele şi cerčetări archeologice
PGr	Patzrologia Graeca
RLBK	Reallexikon zur byzantinischen Kunst
RAC	Revista archeolegia chrestiana
REB	Revue des études byzantines
RHR	Revue d'Histoire des Religions
RIC	Roman Imperial Coinage

SAINT GEORGE TRIUMPHANT
The Cultus and Image in The Medieval Eastern Orthodox World

ABSTRACT

St. George is reckoned as one of the most popular medieval saints with cultus spreading all over the Christian world after the fifth century. Its role as patron of the Byzantine basileus, the German emperors, the Bulgarian tsars, the Russian dukes, the Serbian and English kings, the Crusaders and of one whole state - Georgia, led to the reincarnation of his image on thousands of monuments of the painted and applied arts. The book is exhausting the available material in the East Orthodox Christianity between the sixth and the sixteenth centuries for the reason that the western Christian art followed different development since the Merovingian era (VII-IX-th c.) and took a distinctive path since the eleventh century. However, there was nothing comparable to the Iron Curtain between Eastern and Western Christianity in the Middle Ages and the mutual influences and exchanges continued with varying intensity during the studied period, a process, which has been taken into account when working with the sources and monuments.

The veneration of St. George in such different conditions, both ethnic and cultural, during centuries long period raises to the historian of art not only such common problems as the shaping and development of commonly accepted iconographic types, but about the role and influence of specific local details as well. Each iconography is studied in separate chapter of the book. The structure by chapters is as follows. Chapter One studies the Shaping and Development of St. George's cultus; chapter Two - St. George's Figure in the Medieval Literature; chapter Three - St. George The Martyr; chapter Four - St. George as Patron of the Human Beings before God; chapter Five - St. George as Pedestrian Warrior in full height; chapter Six - Busts of St. George; chapter Seven - St. George as Pedestrian Warrior and Dragon-fighter; chapter Eight - St. George as Horseman and Dragon-fighter; chapter Nine - The Miracle with the King's Daughter; chapter Ten - St. George Savior from Slavery of a young Christian; chapter Eleven - St. George the Horseman; chapter Twelve - St. George Enthroned; and the last chapter Thirteen - The *Acta* and *Vita* of St. George.

St. George's cultus started to evolve and gain popularity in the East by the end of the fourth century and especially during the fifth century. The most known testimonies are the martyrium consecrated to him in Lydda and the early sanctuaries in Shakka, Ezrah (pl. 2), Sheikh Bard, Jeriho and later in Constantinople, Thessalonica (pl. 3), Sofia (pl. 1) and Mainz. By the end of the fifth century and the beginning of the sixth, the process established sanctuaries dedicated to St. George in Palestine, Syria, Egypt, Asia Minor, the Trans Caucasian region, Constantinople, the Balkans, Western Europe, i.e. all over the Christian world. Due to the early vitae of the saint dated between the end of the fourth and the beginning of the fifth century, the cultus grew very quickly out of the local molds and acquired an expression common for the whole Christian world. Those early vitae were read widely and discussed much among the high clergy between the sixth and the ninth centuries. So, the basis for iconic reincarnation of the Cappadocian saint in painting and the applied arts established quite early.

We can only guess what exactly the image reincarnated in the first figures in the martyrium in Lydda and the early sanctuaries in Shakka, Ezrah, Sheikh Bard, Thessalonica and Sofia looked like, where only remnants of frescoes and mosaics were found. The earliest dated portraits come from the sixth century from the Apollo monastery in Egypt (pl. 48), the Mount Sinai icon (pl. 8), the fresco in the Cappadocian rock church Aggah Kilice (pl. 9), the mold from Smyrna (Izmir), the ceramic small icons from Vinitsa (pl. 148) and the ceremonial cross from Emessa (pl. 66). The available data allows for the classification of four early iconographic schemas - *St. George the Martyr* in the Mount Sinai icon and the church in Aggah Kilice; *St. George the Patron* in the Apollo monastery and in the bronze Syrian encolpions; *St. George the Warrior* on the cross from Emessa, the column from Baouite (pl. 65), the icons from Vinitsa; and finally - *St. George the Pedestrian Warrior and Dragon-fighter* from the molds in Smyrna, the icons from Vinitsa and a subsequent graphite from Abdeh (pl. 146). However, there is a certain mixing of the iconographical schemas even in the earliest monuments. On the icons from Vinitsa the saint is at the same time warrior with a shield and a lance, a martyr with a cross in the left hand and demon-fighter stepping over and piercing the monster. Obviously, the artist aimed to influence the viewers by the inclusion of more and more characteristics of the saint in a same composition. Quite possibly these icons preceded a tradition dating from the fifth century, when the famous Coptic tissue from Ahmeme was produced (pl. 147). The composition is similar to the Vinitsa's icons, showing the saint as pedestrian warrior holding martyr's cross in one hand and a lance piercing the squirming demon at his feet, in the other. Not only the composition, but the face of the Ahmeme martyr as well is similar to St. George's. This is a possible indication what the earliest images of the Cappadocian saint looked like.

Since the second half of the sixth century, the combined and mixed compositions as those of Vinitsa and Ahmeme were gradually replaced by independent compositions of a martyr, a patron, a warrior and a dragon-fighter. It was probably at that same time when the iconography of *St. George Horseman and Dragon-fighter* emerged. Although there are no detailed plates accompanied with text, certain monuments as an Egyptian relief, a phibule conserved in Strassbourg (pl. 185), ceramic icons from the Black Sea and North Africa regions (plates 170 and 171) and a fresco from Thaline, Armenia (pl. 192), bear much of the traits of the Cappadocian saint's iconography. At the same time, there are found numerous fifth- and sixth- century portraits of the saint as pedestrian warrior and dragon-fighter, the latter being close to the concept of the horseman dragon-fighter.

The established saint's iconography of the sixth to the eighth century period was not further developed in the following two or three hundred years, because the eastern provinces of the empire fell under Arab rule and besides, the iconoclast hysteria was in vogue within the empire itself. Many of the icon venerators migrated to peripheral provinces such as the Trans Caucasus, the North Black Sea coast, Italy, Western Europe and Egypt during those hard times for the Christian art in Byzantium. This migration did conserve the iconography and at the same time did not allow for the iconoclastic reaction to overwhelm the empire. Many early Christian themes were conserved, including some early iconographic works of St. George. Such were the icon themes: pedestrian warrior and dragon-fighter on the so-called Eginhard arch (pl. 191) and a fresco in Faras, Egypt (pl. 143), both dated from the eighth- and early ninth centuries; horseman and dragon-fighter from the seventh century on the Coptic lamp from the Louvre; pedestrian warrior from the eight century on a column from Baouite (pl. 65).

After the collapse of the iconoclast policy in the middle of the ninth century, the portraits and icons conserved in the periphery turned into prototypes for the Byzantine artists. Thanks to this fact, the links

with the paleo-Christian iconography and artistic themes have not been severed. This is especially true when the figure of St. George the Martyr from Aggah Kilice (pl. 9), and the Mount Sinai icon from the sixth century (pl. 8) are compared on the one hand, with the saint's images on ceramic icons found in Nicomedia and Preslav (plates 6 and 7) on the other, dated about the middle of the tenth century, as well as some ivory images from Constantinople (triptychs from Vatican, Bern, Liverpool, plates 30 and 69), other on steatite (icons from St. Petersburg and the Louvre, plates 24 and 25) and enamel (Limbourg and icon and chalice from Venice), the latter dated between the middle of the tenth and the middle of the eleventh century. The artists were using the iconography pactised before the iconoclast period, though reconstructed to a certain modern level of perception. The existing and widely accepted thesis that after the end of the tenth century the image of St. George martyr was severed from the saint's iconography does not find support in the western monuments dedicated to the saint. Enamel works from the eleventh to the thirteenth centuries, mosaics in the most venerated regional churches as Kahrie mosque from the fourteenth century (pl. 28), frescoes from the cathedrals „St. Sophia" in Kiev, Ukraine and in Ohrid, Macedonia, in Greece (pl. 18) and in Cappadocia from the second half of the eleventh century, the Yourievski monastery from the twelfth century, the Mount Athos Laura monastery from the thirteenth century, Jicha and Mileshevo from the fourteenth century, icons from Mount Sinai dated to the twelfth century (pl. 26) and Novgorod from the fourteenth century, suggest that the early Christian iconography has never been underestimated by the medieval artists. After the end of the tenth century they were working more closely with the warrior aspects of the saint, however, without ignoring fully his martyrdom. Unquestionably the initial impetus was given by the imperial capital, where the biggest and the best workshops were located. Those were mostly related to the imperial court. Given the fact that the reigning dynasty, the Macedonian, had an army officer as its founder, the succeeding emperors kept their affinity for the military art, including feats of arms and ancient heroes' deeds. The situation emancipated the warrior image of the saint. The saint's pose and armaments remind of the images of the late Roman generals and the early Christian images from Vinitsa, Smyrna and Egypt.

The classical examples of this iconography are present on luxury ivory works from Constantinople (triptychs conserved in St. Petersburg, London and Venice, plates 68, 70 and 71), steatite (icons from Vatoped monastery, Hersones and Tirnovo - plates 74, 77 and 83) and cameos conserved in Moscow and Paris. The iconography was fully completed by the beginning of the eleventh century and remained omnipresent in the medieval art with just minor changes in the saint's armaments and accessories. Most Christian Orthodox workshops and art schools copied the principles, thus securing for wide spatial and temporal circulation.

Besides the images produced by the small-size plastic arts, the pedestrian warrior was painted continuously and was omnipresent not only on much of the important frescoes in Constantinople, Cappadocia, Macedonia, Cyprus (pl. 87), Bulgaria, Serbia, South Italy, Russia and Tran Caucasus, but as well as on icons conserved in Kiev, Athens, Costur, Mount Sinai and Tbilissi (plates 84-102 and 106-111). Taking into account the quantitative data, this was the most widely distributed iconography of St. George of the Middle Ages. It helped for some original developments as the bust portrait, due to a necessity to paint the image on limited space. The fact that a gonfalon with the saint's torso image is shown on the right side of the emperor Basil II on a Venetian psaltery, points that such holy iconographic theme actually existed (pl. 112). The thousands conserved coins and seals with the saint's bust image suggest a popularity of the saint's military iconography between the tenth- and the end of the fourteenth century.

The iconography of *St. George the Patron* (*orantos*) has its roots in the pre-iconoclasm period (pl.17), but it underwent more important changes than the conservative and durable schema of the martyr. It is supposed that the theme found its ideas from the numerous saint's vitas, where the saint's ability to patronage for the suffering Christians before God was always placed to the forefront. It seems that the *orantos* iconography was most frequent and popular for the early Christianity, but rarely found in the post-iconoclast period. Most of the images of *St. George orantos* are found on encolpion serving crosses. Seemingly, those were product of Syrian workshops and followed a long eastern tradition. When the Byzantine Empire reestablished its rule in the east during the tenth- and the eleventh century, those reliquaries spread all over the East Orthodox world, thus popularizing the theme of St. George orantos. However, the iconography of St. George the Patron with his hands touching one another on the chest started to gain position by the middle of the eleventh century. This theme was taken from the deisys composition, where the Cappadocian saint sometimes

took the place of St. John the Forerunner of Christ (pl. 15). This scene was derived out of the political and spiritual situation in the East. The constant threat of invasion and military operations lead the artists to include St. George as Patron praying for victory on the battlefield. In that case the classical figure of the orant, one too abstract and generalized as advocate, was replaced by the figure of the Patron, who was much more concrete and emotion related. In his patron role St. George was pictured as warrior in most of the cases, which actually made the suggestions rather explicit.

The early Christian art shows direct iconographic relationship between St. George as pedestrian warrior and as dragon fighter, but after the ninth century the links were quite severed. One reason was that the official art came from the capital, where the military iconography was accepted as most important, while the dragon-fighting subject was regarded as semi-apocrypha.

There is, however one exception, located in Dobrudja during the tenth and the eleventh century. Some small lead icons made in some local workshop, showing similarly to the early Christian prototypes of St. George as pedestrian warrior and dragon fighter were quite popular in Durostorum and the castles in the vicinity (plates 149-152). It is not reasonable to insist that these findings followed directly the early Christian antecedents from the fourth and the fifth century because there is no evidence of connecting links in time. Rather, it was an original local artistic stream. In chronological terms, both the iconographies of St. George pedestrian warrior and of St. George horseman and dragon fighter gained popularity in Dobrudja since the middle of the tenth century. Taking those two scenes in combination, the local artists of the fifth to the eighth century mastered an original iconographic solution of St. George pedestrian warrior and dragon fighter without the influence of early Christian and west European monuments. The absence of similar iconography in other parts of the Byzantine Empire and the Christian world points at the existence of a local artistic stream. The dragon fighter iconography was very popular during that same period, but the saint was always pictured as horseman.

During the iconoclast period the dragon fighter iconography was conserved in the periphery of the Empire, just like the other scenes of the saint's iconography: martyr, patron and pedestrian warrior. Various monuments dated from the eighth century and originating from Egypt, Crimea and Trans Caucasus serve as significant evidence. There is a local variation of the dragon fighter iconography in the Trans Caucasus, where St. George strikes down emperor Diocletian instead of a dragon (plates 186-190 and 243-244). The novelty of the scene is not so original as compared with the written vitas of the saint, because the emperor is compared with dragon, being an image of the Devil and Satan's powers. A second editing of the pre-iconoclast scene of St. George horseman and dragon fighter occured in Byzantium, Bulgaria and Russia after the beginning of the tenth century. This iconography was very popular for a period of two centuries, between the eleventh and the thirteenth century, however it was not officially accepted by the political and clerical circles in Constantinople, who continued to regard it as apocrypha.

The metropolitan art in Constantinople was closely related to the great military triumphs of the emperors in the fifth and the sixth centuries and the tradition to picture the triumphant emperor on horse. When the Macedonian dynasty started to mix Christian- and imperial iconography during the tenth and the eleventh century, the emperor's patron St. George was pictured as the emperor, a triumphant horseman. The earliest conserved examples are dated from the end of the tenth century and come from Constantinople (plates 203 and 204). However, the same iconography is rarely represented on official monuments related to buildings of the royal rulers of Russia, Serbia or Georgia. Constantinople remained the most important place for the works showing the triumphant ride of St. George, and the tradition survived there until the end of the fourteenth century.

When Constantinople fell in Crusaders' hands in 1204 and the imperial elite moved to Asia Minor (Nicene and Trapezund), the general Byzantine attitude for the iconology of the dragon-fighting saint changed from negative to positive. The dragon fighter started to gain popularity over the triumphant rider. The return of the Byzantine elite to Constantinople after 1261 required a new brand of highly skilled artists to restore the vanished magnificence of the capital. The final elaboration of the iconography of St. George horseman and dragon-fighter was part of this renewal. The scene had been widely popular in Asia Minor since the tenth century, but nevertheless it remained of local importance until the second half of the thirteenth century. By the end of the thirteenth- and the beginning of the next century, the new iconography was emblematic for the Cappadocian saint and is conserved on hundreds of monuments of the painting and applied arts of the period. Those artifacts were produced in the

workshops of Constantinople and other important centers in the Orthodox East and their number suggests that the scene conveyed to the viewers both religious and ideological message.

The scene was elaborated in the eastern early Christian mystique tradition, not as illustration of a literary work, but as symbol of the importance of the fight of Orthodoxy over heresy, paganism, barbarians and Mohammedans, all being identified with the dragon. Although the fight had taken place centuries ago, the Christians never had enough information on those events. The Christian thirst for miraculous events and deeds is proverbial but they contemplated the scene without looking deep into its semantic and hidden meaning. By the end of the ninth century this approach gave birth to legends on which basis the miracle with the slain dragon and the saved royal daughter was recorded and elaborated between the second half of the eleventh- and the middle of the twelfth century.

The earliest conserved monuments of art date from the middle of the eleventh century and represent frescoes in the churches in Georgia (Ikvi, Achi, Pavnissi), Old Ladoga, Kostur (Kastoria) and perhaps in Georgevi Stupovi (Novi Bazaar) (plates 219, 223, 226, 232-234). This was the most often represented miracle of the Cappadocian saint during the fourteenth- and the fifteen century with the most ornate frescoes located in the churches in Staro Nagorichino (plates 243 and 244), Dechani (pl. 236), Kremikovtsi (pl. 221), and the icons in Struga (pl. 237), Moscow (pl. 238) and Georgia. The popularity of the scene was greatly due to its ideological context, where the princess personified the Christianity saved out of the pagan power (the dragon).

Since the middle of the fourteenth century the miracle of the saved princess was more and more frequently mixed with the miracle of the young man saved out of pagan slavery. The new miracle was built upon the popular myths of St. George's heroic deeds, represented since the twelfth century as savior of young men from Paphlagonia and the isles of Meletin and Crete. Their earliest conserved appearances in the art are frescoes in the churches in Georgia (Ikvi, Pavnissi) from the twelfth century and the end of the next century in Crete and Cappadocia (plates 213 and 232). A particular mixing of the miracle of the saved princess and the dragon fighting is located in the southwest Bulgarian lands: an icon from Struga and a fresco in Kremikovtsi. The composition is more complex and has deep emotional impact. The slain dragon is interpreted as victory over the pagan invaders, while the young man personifies the nations freed after the triumph, and the princess is the saved church. Taking into account the eventful history from the end of the fourteenth and the beginning of the next century, such compilations and mixing of scenes is quite understandable.

Taken in its chronology and ideology, the representation of St. George Enthroned is very close to the miracles. The earliest conserved monument of this kind is an ivory found near Hersones on the Crimea (pl. 230), dated about the eleventh-twelfth century. Some single examples of this iconography can be found in the basilica San Marco in Venice (pl. 228), dated to the thirteenth century, however it is represented mostly on monuments from the fifteenth century: Kremikovtsi (pl. 237), St. Sophia in Kiev, the official banner of Stephen the Great and a cross from Georgia. During the fifteenth century, the slain dragon is represented in front of the throne and at the feet of St. George, supposedly as the final act of the miracle with the princess. The latter subject is too clumsy and does not have enough confirmation and references in the official clerical literature. This is the reason why its popularity was confined after the fifteenth century, way out of the Middle Ages.

The illustrations of St. George's vitae emerge and develop in paintings almost simultaneously with the miracles at the beginning of the eleventh century. The torture with the wheel is the earliest conserved example found in the Hludovy psaltery dated from the eleventh century, but it is certainly an isolated event without conception. Some scenes were painted since the middle of the tenth century in Georgia and in the rock churches in Cappadocia, but again those had moral impact rather than systematic representation and chronological order. The cycle was systematized and elaborated only by the middle of the eleventh century, because on such monuments as the fresco in St. Sophia, Kiev and the church cross from Mestia (Seti in Georgia - pl. 231) the number of the scenes was three and twelve, respectively. During the following centuries those started to increase and reached the number of twenty in some consecrated churches as in Staro Nagorichino, Dechani, Ubissi (Georgia), Kremikovtsi and the icons - in Struga, Mount Sinai, Moscow (pl. 235 and 238). The compositions enabled the believers to see the moral of the saint's life without the necessity to read. Generally, those scenes finished up the picture of the Cappadocian saint as warrior, martyr, patron and dragon fighter. The scenes were taken from the written vitas of the saint and they conveyed moral meaning to the observer, besides their esthetical value.

The study and systematization of the main groups of monuments show some distinctive stages of the cultus and popularity of St. George's image. Most commonly the beginning is dated to the middle of the fourth century, when probably he was canonized and the first semi-legendary testimonies for his life emerged alongside the construction of a martyrium with church in Diaspolis and subsequently of churches in Constantinople and Shaka during the reign of Constantine I the Great. Some critically accepted evidence is dated to the beginning of the fifth century when empress Eudocia took the patronage over the cultus to the Cappadocian saint. She helped the construction of the church in Sheikh Bard and started the diffusion of the saint's relics in order to consecrate the numerous buildings dedicated to him around the Christian world since the fifth century. Closely related to those constructions is the elaboration of the saint's iconography and his image. The tissue from Ahmeme offers an approximate idea about the saint's image on his early portraits. By the middle of the sixth century the individual iconographic subjects of the saint were well developed: St. George martyr, St. George pedestrian warrior, St. George pedestrian dragon fighter, St. George horseman dragon fighter and St. George patron.

During the iconoclast period most of the images were lost or ruined and stopped to increase in number, being conserved only in the peripheral provinces of the empire, mostly in Egypt.

Works showing the image of St. George reappeared after the iconoclasm in the tenth century, but those gave evidence that all the pre-iconoclast iconology was restored, namely of the martyr, patron, warrior and dragon fighter. The workshops based in Constantinople played a special role for this resurgence, since the saint was considered as patron of the emperors there. However, the iconography of the dragon fighter was not accepted by the official art as being regarded partly as apocrypha. Instead, the iconography of St. George the triumphant rider, considered as best image of the emperors' cultus during the second half of the tenth century was established. Meanwhile, during the tenth century, St. George was accepted as patron of the newly baptized East Orthodox princes: Bulgarian, Serbian and Russian, thus promoting the popularity of his image and cultus. The first images of the saint's literary vitas appeared at the same time.

The next stage of the cultus development may be referred to the middle of eleventh century and was connected with the erection of

the great church with monastery St. George in the Mangana district (pl. 5) in Constantinople. The site was immediately included in the imperial ceremony. At that time the literary vita cycle was completed by chronology and subjects. The first literary editions of the miracles with the royal daughter and the young men saved from slavery appeared at the same time, related to the new iconography of St. George enthroned and the patron's pose transformed. The first pictures of the miracles with the saved princess and the saved young men based on the literary works of the middle of the eleventh- and the beginning of the twelfth century then appeared. The iconography of St. George horse rider and dragon fighter was widely accepted in Constantinople during the last two centuries of the Byzantine Empire. The fusion of the miracle of the princess and the young men saved from slavery began simultaneously. This is another proof of the link between the image and cultus of the Cappadocian saint and the contemporary events witnessed by the artist. St. George became a symbol of the fight against the Muslims invaders in the East Orthodox world and at the same time preserved its classical features of martyr and patron.

ПОКАЗАЛЕЦ

на имена, паметници и термини в текста

Абдех, в Египет 102, 153, 182
Аборе, в Румъния 239
Абу Саргах, до Кайро 259
Абхазия, област в Грузия 31, 189
„Ага килисе“, скална църква в Кападокия 58, 59, 67
Агората, хълм в Атина 25
Адамнаниус, поклонник от VI в. 19
Адиши, в Грузия 206, 228, 248
Адрианопол, дн. Одрин 67
Адрианополската порта в Константинопол 21, 24
Адриатика 95, 202
Азия 25
Акаба, град и област 23
Албания 118
Албанци 280
Алдимир (Елтимир) Тертер, деспот 34
Александра, съпруга на цар Дидиан 43, 45, 292, 293, 303, 304, 305, 306
Александрия, в Египет 16, 101
Александруполис (Дедеагач), Гърция 250
Александър Невски 210
Алексий Дука, византийски император (1204) 90, 116
Алексий III Комнин, византийски император (1195-1203) 146-147
Алпатов, М. 151
Алша, в Грузия 206
Анастасий, жрец 45 (*вж.* и Танасий, маг.)
Анатолий, римски магистрат, офицер на цар Дидиан 45, 292, 293
Андроник I Комнин, византийски император (1183-1185) 146
Андроник II Палеолог, византийски император (1282-1328) 25, 129
Анжер 255
Антимий, светец, приел мъченическата смърт през 303 г. 14
Антиохия, в Сирия 27, 236
Антоний от Новгород, пътешественик от края на XII в. 21
Антоний от Пиаченца, поклонник от края на VI в. 19, 23
Апакир, поклонник 80
Апенини (Италия) 127
Апокрифи 44
Аполон, елинско божество 43, 45, 282, 303, 304, 305
Аполония, името на дн. Созопол през античността 282
Аппиария, крепост до с.Ряхово, Русенско 140, 141, 142
Араби 19, 20, 47, 49, 52, 102, 104, 180, 243
Арабски халифат 20
Арка на Айнхард 105, 106 (обр.142), 107, 162-163 (обр.142), 177 (обр.191), 315 (обр.191)
Аркадий I, римски император (395-408) 103
Арле, във Франция 27
Армения 10, 25, 102, 104, 186, 189, 208, 225
Арнулф, поклонник 80
Арта, в Гърция 25, 285, 291
Архангел Гавраил 157
Архангел Михаил 52, 110, 154, 157, 158, 162, 164
Асеневци, българска владетелска династия 33
Асину, на о.Кипър 124
Аталиат, византийски род 24
Атанасий, маг 295, 296, 299 (*вж.*

и **Анастасий**, жрец)
Атика 235
Атина 25, 127, 146, 284, 285, 287 (Галишча) 317
Атинска народна книга, ръкопис от V в. 42, 102
Атон 26, 71, 94, 131, 147, 252, 269, 280, 296
Ауфхаузер, Й. 15, 41, 49, 54, 151, 175, 225
Африка (Северна) 100, 152, 184
Ахелой, река 48, 51
Ахмим, в Египет 152, 159, 168
Ахтамар, в Армения 189, 225
Ачи, в Грузия 228, 246, 248, 276

Багратуриан, грузински цар 96
Базилика до мартирия на св.Георги в Лида /Диаспол/ 21
Базилика от V-VI в. в Созопол с вградени оброчни плочки на тракийския конник 282
Балканите, Балкански полуостров 9, 42, 59, 82, 85, 96, 103, 201, 202, 203, 204, 214, 251, 276, 295, 296, 314
Балтимор 211
Бамберг 27, 232
Бамбергска коприна 176
Бамбергска тъкан 232, 255
Банк, А. 115, 146, 201
Баните, до Хасково 118
Барселона, в Испания 27
Бауит, в Египет 23, 81, 82, 83, 101, 104, 105, 106, 107, 152, 17.64, 179, 182, 183
Бачково, край Пловдив 92
Бейрут, в Ливан 86
„Белисарама“, скална църква в Кападокия 290
Березова, в Русия 257
Берлин 94, 100, 115, 216
Берн, в Швейцария 63
Бернард, францискански монах 19, 20
Библията (Светото писание) 77, 141, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 164, 178, 183, 187, 193, 206
Старият завет 14, 154
Близък изток 15, 20, 23, 26, 86, 100, 150, 153, 191
Блюда керамични, от Северното Черноморие (обр.198), 200, 217
Блюдо, сребърно, от IV в., в **Ермитажа** 177, 254
Богомилство 170
Богородица 57, 62, 63, 89, 92, 108, 111, 157, 158, 233, 265, 279, 318
Божи гроб 27
Божков, А. 197, 267
Бон, в Германия 62
Бордо 27
Борис - Михаил, княз на българите (852-889) 50
Борис II, цар на българите (970-971) 34, 233
Босфор 13, 17
Бочорма, в Грузия 96, 228, 248, 276
Бояджиев, С. 28
Бояна, край София 128
Брауншвайг 15
Бриндизи 210
Британия, римска провинция 12
Булотерион 139
Българи 47, 49, 51, 70, 71, 88, 123, 148, 141, 233, 235, 236, 237, 243, 244 , 280, 282
България 10, 25, 27, 28, 34, 35, 42, 49, 50, 87, 104, 120, 143, 168, 191, 106, 207, 210, 211, 225, 239, 247, 248, 252, 281, 282, 283, 285, 287, 292, 317, 319
Северна 283
Североизточна 28, 30, 50, 194, 205, 279
Бюст на св.Георги, гравиран върху шлема на княз Ярослав Всеволодович (обр.127) 143 - 144
Ваал, древно самитско божество 164
Вавилон (от Библията), змеят от Вавилон 193
Вале, в Грузия 189
Валентиан III, римски император (421) 156
Валтер, К. 17, 51, 52
Ван, езеро в Армения 189
Вани, в Грузия 228, 248
Варвари 47, 49, 156, 168, 170, 207, 320
Варна 30, 31, 33, 119, 145, 279 282
Варяги 170
Василий:
Кападокийски аристократ 90
I Македонец, византийски император (867 - 886) 2
II Македонец, византийски император (976 - 1025) 109, 122, 123, 138, 139, 164, 176, 255, 317
Ватикана, Ватикански музеи 52, 63, 108, 138
Ватакио 25
Вахрам Гур, герой от персийската митология 244
Вашингтон, в САЩ 94
Венециански псалтир 109, 117, 123, 317 (*вж.* и Псалтир на император Василий II)
Венецианци 88
Венеция 27, 65, 90, 91, 110, 116, 117, 137, 138, 200, 202, 210, 266
Верона 27
Веселовски, А. 15, 41
Ветрен, средновековен град - крепост в Добруджа 20, 86
Видин 86
Виена 145, 146
Византийци (ромеи) 48, 49, 71, 232
Византия 10, 20, 25, 29, 48, 49, 59, 68, 85, 88, 95, 104, 106, 107, 112, 122, 128, 141, 157, 161, 164, 168, 169, 175, 177, 181, 189, 191, 192, 198, 202, 208, 211, 217, 229, 248, 260, 265, 266, 274, 275, 277, 290, 215, 319, 322
Виктория, богиня на победата 156
Виница в Македония 100, 102, 103, 104, 107, 152, 153, 159, 168, 181, 182
Виничко кале 73, 100, 162, 184
Владимир, град в Русия 26, 208
Власи 280
Влашко, севернодунавско княжество 10, 252
Войниково, в Добруджа 177
Воронец, в Румъния 239, 252, 267, 269, 271
Врати от църквата „Св.Николай“, в Охрид 201, 236, 260
Всеволод III, руски велик княз 258
Вулф, О. 100, 152, 185

Гайе, р. 152
Галиен, римски император 254
Галия 27
Галишча, в Македония 201, 203
Геза II, унгарски крал (972 - 997) 139
Геласий, папа Рим в края на V в. 43, 44
Гелати, в Грузия 291
Генуа 27, 31, 202
Георги, *римски офицер, постигнал мъченическа смърт на 23 април/6 май 303 г.* 12, 14, 42, 43, 44, 45, 283
епископ на Александрия през IV в. 15, 16
монашеско име на цар Симеон Велики 29
християнското име на киевския княз Ярослав Мъдри 68

- Андреевич, новгородски княз ок. 1170 г. 144
I Тертер, български цар (1280 - 1292) 33, 34
II Тертер, български цар (1321 - 1322) 34
воинът, спасил царската дъщеря от дракона (според житието) 53
синът на стратиота Лъв Пафлагонски 48, 243, 244
служител в храма „Св.Георги“ 47
българин, донесъл железен кръст от гръцки манастир 49
воин на цар Симеон Велики, спасен от маджарско преследване 49, 50, 244
Георгиев, П. 28, 29, 61
Георгиевският събор, в Новгород 26
Гераки, в Гърция 214
Герина, град близо до Лида (Диаспол), в Палестина 21
Геронтий, бащата на великомъченика Георги 12, 68
Гибън, Е. 15, 16
Гликерий, герой на житието на великомъченика 91, 301
Гложене, село в България и манастир „Св.Георги“ наблизо 30
Големият дворец в Константинопол 256, 258, 261
Горни козяк, село край Щип, в Македония 30
Гошев, И. 153, 197, 198, 203
Грабар, А. 28, 201, 265
Гравюра на т.нар. Арка на Айнхард 162
Графит от Абдех (обр.146) 102, 153, 162, 182, 314
Графит върху камък от Крим (обр.199) 217
Григорий Нисийски 264
Грузия (Георгия) 9, 10, 25, 31, 66, 87, 96, 194, 111, 120, 121, 124, 125, 143, 186, 187, 189, 200, 206, 208, 210, 213, 214, 225, 229, 234, 238, 239, 244, 247, 248, 250, 252, 259, 274, 284, 292, 319, 320
Гърци 70, 235, 237, 280, 283
Гърция 69, 80, 225, 226, 239, 247,281, 284, 292
континентална 25, 67, 202, 235, 236, 239, 247, 252, 285
провинциална 70
островна 220
централна и южна 95
„Гьореме 6“, скална църква в Кападокия 276, 277
„Гьореме 9“, скален параклис в Кападокия 285, 290
„Гьореме 16“, скален параклис в Кападокия 276, 277, 285, 295, 297
„Гьореме 18“, скален манастир в Кападокия 67, 197

Давид Вамек I, мингрелски княз от XIV в. 207
Дарий, персийски цар от Библията 193
Дармщад, в Германия 62
Дафни 164
Дашлут, в Египет 182
Девтерон, район в Константинопол 24
Делибор, епископ 44
Делайе, И. 15, 17, 41, 51, 175, 225
Демони (зли сили) 154, 233
Дечани, в Сърбия 131, 206, 235, 238, 251, 261, 269, 270, 278, 282, 285
Джордже Лукарич, дубровнишки хронист 34
Диаспол, в Палестина 236, 306 (*вж.* и Лида)
Дидиан (Дилиян), полулегендарен персийски цар 42, 43, 186, 187, 188, 283, 296
Диногеция, средновековен град-крепост в Добруджа 30, 86
Диоклециан, римски император (284 - 305) 13, 14, 17, 19, 44, 45, 52, 150, 182, 186, 187, 188, 190, 206, 208, 283, 304, 319
Диптих от слонова кост с портрет на император Юстиниан Велики (527 - 565) 177, 254
Диптих от началото на V в. с портрет на Стилихон (обр.64) 316
Диптихи от слонова кост от VIII - началото на IX в. 162
„Дирекли килисе“, храм в Кападокия 210
Дмитрий Донски, московски княз 210
Добриловина, в Сърбия 26
Добруджа 30, 31, 50, 79, 120, 141, 165, 168, 169, 170, 177, 192, 194, 243, 244, 318
Централна 28
Южна 166, 168
Добруджанско деспотство 32, 33
Долгаен 131
Домбровски, В. 249
Домницилос, византийски пълководец 77
Драгалевци, край София 206
Дръстър, име на дн.Силистра през Средновековието 30, 33, 86, 114, 117, 119, 141, 165, 166, 192, 225, 279, 318
Дуйчев, И. 15, 244
Дунав 50, 240
среден 86
Дъмбартън Оукс в САЩ 64, 94,118, 139, 181
Дъно от белоглинен византийски съд от Несебър от Херсонес (обр.184) 195
Дяволът 233, 319
Еберс 152
Евтихий, художник от XIII-XIV в.232, 234, 235, 238
Евдокия, съпруга на имп. Аркадий 22, 322
Евлия Челеби, османски пътешественик 33
Евреин, евреи 19, 51, 52, 77
Европа 25
Западна 27, 82, 104, 106, 162, 165, 198, 202, 203, 226, 239, 252, 314, 315
Източна 111
Евсевий Кесарийски, писател от IV в. 13, 14, 18, 28, 155, 156, 177
Египет 16, 23, 73, 79, 81, 82, 100, 103, 104, 106, 121, 150, 152, 154, 155, 161, 162, 164, 175, 179, 180, 181, 183, 185, 188, 191, 297, 244, 252, 314, 315, 319, 322
Египтяни 179
Едеса, в Северна Сирия 23
Езичници 49, 50, 156, 157, 168, 170,180, 207, 233
Екзагия от VI в. в Британския музей 157
Елада 131 (*вж.* и Гърция)
Ел Зорах, в Сирия 82
Ел Меккаят, в Йордания 22, 23, 82
„Елмали килисе“, скален манастир в Кападокия 67
Елпидий, мъченик 14
Емайл, изделия от 110, 111, 143, 279
Емса, град 89, 90, 91, 101, 103, 104
Енколпиони 170
сирийски гравирани 117
Еничари 251
Епитфания, в Киликия 15
Еретици 156, 157, 167, 179, 180, 227, 234
Ерзерум 250
Ермитаж, в Санкт Петербург

63, 107, 108, 115, 177, 254, 264
Ерусалим 23, 77, 236
„Ески Кермен“, некропол на Кримския полуостров 200, 248, 249

Жанен, Р. 24
Житие
на св.Георги ново 44, 46, 54, 102, 264, 274, 276, 277, 278, 283, 288, 289, 291, 298, 299, 300, 301, 203, 305, 306, 314, 317, 319, 321
старо 44, 46, 77, 79, 274, 275, 277, 278, 281, 283, 288, 289, 291, 296, 298, 300, 303, 305, 314, 317, 319, 321
Теодор от Сикеон 19, 21, 317, 319, 321
съставено от Теодор Дафнопатес 302
Жития на светци 181, 188
Жълъд 86

Загорск, в Русия 139, 143
Задкавказието 9, 82, 96, 150, 175, 188, 189, 200, 207, 248, 274, 314, 315, 317, 319
Запад, римскокатолическият християнски свят 10, 146, 169, 210
Звенигорска колекция (бивша),в Москва 66
Зеленче, в Русия 207
Зенон, византийски император (474 - 491) 103
Златните врати, в Константинопол 232
Змей, многоглав (алегория на Рим) 154
Знамето на Стефан Велики (1499 - 1500) 266, 268, 269, 270, 271, 321
Зографи 71, 72, 78, 128, 142
Зографски манастир „Св.Георги“, на Атон 34, 147, 280
„Зюмбюл килисе“, скален манастир в Кападокия 122

Иван Асен II, български цар (1218 - 1241) 265
Иван Другашин, деспот, построил храма в Кавадарци 34
Иванов, Й. 54
Иеремия, пророк 77
Изида, древноегипетска богиня 180
Изображение на:
воин-конник върху коптска тъкан (обр.165) 183
Св.Георги от XI в. (обр.11) 72
Св.Евтимий от XIV в. в Хилендарския манастир 269
Св.Прокопий в църквата „Св.Николай“ в Прилеп 269
Св.Тодор в манастира „Прототрон“ на Атон 269
Св.Тодор в църквата „Св.Никита“ до Чиреч 269
Св.Тодор в катедралата на Печ 269
Изображения на императора като драконоборец пред Големия дворец в Константинопол 156, 177
Изображения в параклиси 51 и 56 в Бауит (обр.161 и 162) 179
на воини светци от Египет 162
на св.Георги в скалните манастири в Южна Италия 199
Изток, православният християнски свят 9, 10, 11, 20, 23, 27, 63, 67, 71, 72, 85, 89, 106, 146, 169, 181, 188, 191, 192, 199, 202, 203, 210, 230, 236, 244, 251, 252, 256, 265, 274, 314, 317, 318, 320, 323
Икви, в Грузия 55, 228, 246, 276, 287
Икона:
керамична, от Преслав (обр.6) 316
керамична, от Никомедия (обр.7) 316
от синайския манастир „Св.Екатерина“, днес в Москва (обр.8) 57, 58, 59, 72, 83, 152, 158, 314, 316
стеатитова, многофигурна, с Лувъра (обр.25) 316
синайска, многофигурна (обр.26) 72, 101, 316
Новгородска, от края на XIV в. (обр.31) 74
мозаична, в манастира „Ксенофон“ на Атон (обр.44) 92, 94, 95
стеатитова, от XII в., в Берлин (обр.50) 93, 94, 96, 153, 144
стеатитова, от XII в., от Киев (обр.51) 94, 143, 144
сребърна, от Бочорма в Грузия (обр.52) 96
релефна, дървена, от костур (обр.53) 127, 146, 201, 202, 203, 236, 302
грузинска, съхранявана в Синай (обр.56) 96, 97
синайска, от XII в. (обр.57) 88, 89, 318
дървена, релефна, във Византийския музей в Атина (обр.58) 95, 127, 146, 201, 236, 284, 286, 302, 306, 318
дървена, релефна, от Крим, днес в Киев (обр.59) 91, 127, 146, 201, 202, 203, 286, 287, 289, 291, 292, 299, 302, 305, 306
стеатитова, от Велико Търново (обр.74)112, 113, 317
стеатитова, фрагментирана, от Дъмбартън Оукс (обр.75) 940
алабастрова, от Пловдив (обр.76) 114
стеатитова, от Херсонес на Кримския полуостров (обр.77) 112, 113, 114
стеатитова, от Дръстър (обр.78) 114
от злато и емайл в „Сан Марко“ във Венеция (обр.80) 110, 138, 316
стеатитова, в Москва (обр.81) 114, 143, 268
стеатитова, от Херсонес, в Ермитажа (обр.82) 115, 317
стеатитова, в манастира „Ватопед“ на Атон (обр.83) 112, 113, 114, 317
живописна, от Третяковската галерия (обр.84) 125, 268, 269, 279, 271, 320, 321
на св.Георги с житиен цикъл, синайска, от XII - XIII в. (обр.92) 91, 127, 128, 129, 200, 284, 287, 288, 289, 291, 295, 299, 301, 202, 305, 306, 321
синайска, от XIV в. (обр.94) 118, 130
руска, от XII в., в Московската оръжейна палата (обр.95) 144
от XII в. в синайския манастир „Св.Екатерина“ (обр.96) 126
от Струга, от 1266 г. (обр.108) 129
емайлова, грузинска, от XII в. (обр.114) 143
стеатитова, от XIII в., във Виена (обр.115) 145 □ 146
синайска, от края на XI в. (обр.117) 142
керамична, от VI в., от Виничко кале, в Македония (обр.148) 73, 100, 121, 152, 153, 158, 159, 161, 168, 182, 184, 314,

315, 317
оловна, от Дръстър (обр.149) 119, 165, 168, 169, 170, 319
оловна, от Средище, Силистренско (обр.150) 119, 165, 166, 168, 169,170, 318
оловна, от Дръстър (обр.156) 119, 165, 168 - 170, 318
каменна от Новгород (обр.157) 115, 44, 208
каменна, от Сиди Хасан, в Тунис, от V - VI в. (обр.170 и 171) 152, 184, 315
със св.Георги и св.Димитър от Созопол (обр.175) 197 - 199, 200 - 205, 225, 285, 291, 295, 297, 306, 321
керамична, от VI в., от Виничко кале, в Македония (обр.176) 152, 158
сребърна, грузинска, от X - XI в. (обр.186) 190, 225
сребърна, грузинска, от X - XI в. (обр.187) 190, 225; (обр.188) 190, 225; (обр.189) 189, 225
синайска, от VIII - IX в. - (обр.190) 83, 101, 185
грузинска, емайлова, от XIV в. (обр.196) 239; (обр.197) 239
стеатитова, във Флоренция (обр.202) 255, 257, 319
стеатитова, в Анжер (обр.203) 255, 257, 319
стеатитова, в Берлин(обр.204) 216
мозаична, в Лувъра (обр.205) 215
стеатитова, в Балтимор (обр.206) 211 - 212
варовикова, релефна, от Судак в Крим (обр.207) 204, 216
на св.Георги от Зографския манастир (обр.209) 147
Новгородска, в Руския музей в Москва (обр.211) 209
живописна, олтарна (?), в синайския манастир „Св.Екатерина“ (обр.217) 215
на св.Георги с житиен цикъл от Струга, от XIV в. (обр. 237) 91, 236, 237, 251, 281, 285, 287, 289, 291, 293, 295, 296, 297, 298,300, 301, 295, 306, 320, 321
на св.Георги с житиен цикъл, новгородска, от XIV в. (обр.238) 290, 291, 203, 295, 297, 298, 303, 321
със св.Георги воин пешак прав, в мартирия в Лида 121
от XII в. в Принстън 94
релефна от “Сан Марко“ във Венеция 260, 271
коптска, от XII в. 192
синайска, от XV в., със сцената с колелото 291
кипърска, в синайския манастир „Св.Екатерина“ 214
синайска, от XII в., със св.Георги мъченик 72
сръбска, в Печ, от XVI - XVII в. 267, 268, 269, 271
Киевска, от XII в. 70
Новгородска, от XV в. 70
на св.Димитър от края на XII в. в Третяковската галерия 265
Новгородска, от бившата сбирка на Васнецов 209
от бившата сбирка на Остроухов 210
от XIV - XV в., в Москва, със сцена с мъчението с горещото легло 297
релефна, византийска, от XII - XIII в., със св.Гедеон 164
от атонската Лавра 71
мозаична, в Мацхавариши, Грузия 124, 200
от XII в., от Велико Търново 94
стеатитова, от Хасковските минерални бани 115
от криптата на храм-паметника „Александър Невски“ 267 - 271, 321

от Варна, с житиен цикъл, от XVII в. 282
от Търново, с 12 житийни сцени, от XVII в.
сребърна, грузинска, от XI в. 206, 225
с житийни сцени от Созопол (?), в София 282, 294, 295, 302, 231
от Новгород 70, 316
две дървени, релефни, от Крим, нестигнали до нас 202, 203
от XVI - XIX в., в Москва 293
две от Мала Азия, днес от Византийския музей в Атина 250
от XVI - XIX в., в София 293
от XI - XII в., с жизнени цикли, посветени на св.Никола 270
сребърни, грузински (обр. 88 - 90) 126, 200
Иконка:
стеатитова, византийска, в Парижкия кабинет на медалите 144
бронзова, от Западна Румъния 119
стеатитова, от Херсонес на Кримския п-в (и друга) 145, 317
от слонова кост, от Херсонес 271
константинополска със св.Димитър от края на X в. 255
сребърна, позлатена, от околностите на Варна 119
стеатитова, от XIII в., със св.Тодор и св.Димитър 265
Иконки:
със св.Георги от V - VII в. 275
метални 118, 119
руски, от мед и бронз, от XIV - XV в. 208
руски, от шифер и бронз 208
Иконоборство, иконоборци... 315, 316, 317, 319, 322
„Илани килисе“, скална църква в Кападокия 195, 196
Ипрари в Грузия 189
Ираклий I, византийски император (610 - 641) 21, 24
Исак I Комнин, византийски император (1057 - 1059) 25
Ислям 47, 122, 180, 217, 2237, 245, 252, 320
Истанбул - *вж.* при Константинопол
Исус Христос 42, 43, 44, 45, 50, 62, 77, 89, 92, 93, 94, 96, 97, 108, 111, 113, 116, 125, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 164, 167, 168, 179, 187, 189, 265, 279, 283, 284, 291, 292, 294, 299, 300, 301,
Италия 10, 85, 192, 200, 202, 211, 236, 239, 315
южна 25, 146, 191, 199, 210, 260, 317

Йерихон, град 23, 314
Йоан, зограф от средата на XIII в., работил в Струга и Манастир 129
Йоан, син на Диомед 22
Йоан, син на цар Симеон Велики 29
Йоан I Цимисхи, византийски император (969 - 976) 176, 233, 254
Йоан II Комнин, византийски император (1118 - 1143) 25
Йоан III Дука Ватаци, византийски император (1223 - 1254) 146
Йоан Скилица, византийски хронист 176, 255
Йоан Предтеча 88, 318
Йордания 82

Каброл, Ф. 182, 183

Кавадарци, в Македония 31, 34
Кавказ, Северен 85
Кайро, в Египет 23, 104, 259
Каламата, в Гърция 287
Каламис, на Крит 25, 291
Калвин, Жан 16
Калевит, софийски митрополитот XV в., ктитор на манастира „Св.Георги“ край с. Кремиковци, Софийско 96
„Колендҗилер“, скална църква в Кападокия 122
Календзиха в Мингрелия, Грузия 206
Каленич 131
Калиакра 32, 33
Камбре, във Франция 26
Камея халцедонова, в Ермитажа (обр.12) 264
Камея Константинополска, от XII в. във Венеция (обр.79)90, 91, 116, 117
Камея сардониксова, в Парижкия кабинет на медалите (обр.154) 116, 117, 317
Камея от края на XI в., в Киев 139, 143, 145
Камея в Киев 145
Камея от края на XI в., в Лондон 139
Камея от Загорск, в Русия 139, 143
Камея в Московския държавен музей 116, 317
Камъни, изделия от благородни 111
Канев, в Русия 26
Кападокия 14, 42, 44, 53, 58, 67, 79, 121, 122, 150, 187, 191, 195, 200, 206, 213, 214, 225, 244, 247, 256, 274, 276, 285, 291, 317, 320
Капак на реликварна кутия в музея на Майнц (обр.208) 212
Капители с бюстови изображения на св.Георги в Истанбул 146
Капители с бюстови изображения на св.Георги в музея „Клюни“ в Париж 1256
„Карагидик килисе“, скална църква в Кападокия 276, 277, 291, 293
„Каранлек килисе“, скален манастир в Кападокия 67, 197
Карвуна, български средновековен град 33
Карл Велики 265
Карлсруе, в Германия 62
Каролингска династия, Каролинги 26, 163
Картаген, в Северна Африка 184
Каталония 121
Катедрала:
„Св.София“ в Охрид 71
Киев 26, 68, 70, 276, 278, 385, 321
„Сан Марко“ във Венеция 110, 164, 200, 265, 266, 268, 271, 321
„Сен Жак де Гуерет“ 164
Катедралата във Фарас, в Нубия 161
Катедралата на Печ, в Сърбия 269
Катедралата на Чефалу, в Сицилия 1256
Католици 234
Кахрие джами в Истанбул 71, 72, 74, 129, 130
Кедрин, византийски хронист 14
Киев 26, 70, 91, 94, 127, 139, 143, 145, 278, 317
Киликия 15
Кипър 124, 214, 247, 139, 143, 145, 278, 317
Кинцвиси в Грузия 125
Кир, персийски цар (според Библията) 193
Кирпичников, А. 15, 41, 54, 16, 175, 226
Клермон - Кано, К.152
Климент, старобългарски воин,спасен от св.Георги от вражеско преследване 50
Книжнина, канонична 227, 321
Ковчеже от Труа 255
Кодин, византийски писател от XVIII в., написал (?) трактата „За придворните чинове“ 24, 129, 213, 214, 257, 261
Козимас, поклонник 80
Колона от Бауит (обр.65) 314, 316
Колона от мартирия на св.Георги, пренесена в Константинопол 8
Колхида 189
Комнини, византийска династия 23, 112, 120, 124, 125, 202
„великите Комнини“ в Трапезунд 120, 124, 261
Композиция, скулптурна, в Дашлут (обр.163) 182
Кондаков, Н.П. 201, 207
Констанс I, римски император (337 - 361) 174
Констанс II, римски император (651 - 668) 178, 254
Констант, римски император (337 - 350) 178
Константин Велики, римски император (306 - 337) 16, 18, 22, 24, 52, 154, 155, 156, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 254, 322
Константин II, римски император (337 - 350) 177
Константин VII, византийски император (945 - 959) 66
Константин VII Багрянородни 109
Константин VIII, византийски император (1025 - 1027) 122
Константин IX Мономах, византийски император (1042 - 1055) 24
Константиновата базилика:
в Рим 182
в Константинопол 2, 10, 24, 25, 29, 458, 58, 62, 634, 66, 71, 80, 82, 87, 88, 89, 90, 92, 100, 115, 116, 118, 122, 125, 127, 140, 155, 156, 176, 177, 179, 194, 195, 199, 201, 203, 211, 212, 21‘3, 214, 232, 233, 235, 255, 257, 258, 261, 262, 275, 314, 316, 317, 319, 320, 323
в Истанбул 78, 146
Контаминиране на иконографски елементи 73, 74, 120, 12, 155, 265, 319, 320, 323
Копти 252
Коринт, в Гърция 127
Костур (дн.Кастория) в Македония 54, 124, 146, 200, 201, 203, 205, 225, 229, 231, 276, 280, 317
Кремиковци, край София 29, 206, 238, 251, 266, 268, 269, 270, 271, 278, 281, 285
Крим, Кримски полуостров 31, 86, 127, 126, 150, 190, 191, 192, 194, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 218, 244, 250, 252, 264, 319, 320
Крит 25, 48, 49, 79, 121, 243, 244,285, 287, 292, 320
Крица, на о.Крит 292
Крум, български хан (803 - 814) 28
Крумбахер, К. 15, 41, 54, 175,225
Кръглата църква в Преслав 60
Кръст-енколпион от Херсонес:
в Хрим (обр.32) 317
в Южна Русия (вер.Киев) (обр.33) 317
в Дръстър (Силистра) (обр.34)
в София (обр.35) 317
в Аджуд в Молдавия (обр.36) 317
Кръст, процесиен от Диногеция - Гарван (обр.37) 84, 317
Кръст-енколпион от Видин от XI - XII в. (обр.38) 317

Кръст-енколпион от Жълъд, Врачанско (обр.39) 317
Кръст, процесиен, сирийски, от VI в. (обр.66) 78, 89, 90, 91, 101, 103, 314
Кръст, сребърен, от ДъмбартънОукс (обр.73) 118
Кръст-енколпион, сребърен, от Велики Преслав (обр.113) 142
Кръст:
нагръден, сребърен, от Цар Асен (обр.152) 117
процесиен, грузински (обр.29) 239, 266, 268, 269, 270, 271
от Сети - Местия (обр.231) 277, 284, 285, 287, 288, 290, 294, 295, 301, 321
Кръстове:
енколпиони 84, 85, 96, 97, 88, 117, 118
сирийски, бронзови, от VI в. 314
Кръст, нагръден, от Хасковските бани 118
Кръстове, оловни, полуфабрикати, от Дръстър и околните крепости 141 - 142
Кръст, процесиен, в Москва 139, 143
Кръст, процесиен, в Дъмбартън Оукс, на патриарх Михаил Керуларий (?) 139
Кръст:
процесиен, от Мацхваришии в Грузия 143, 189
Кхарачули в Грузия 143, 189
сребърен, грузински, от XV в. 190, 321, 302, 321
процесиен с надписи на арменски, от VI в. 78
Кръстоносни походи 146, 236, 260
Ксирокерико, манастир в Константинопол с католикон, посветен на св.Георги 24
Кумани 207, 283
Куманово, в Македония 30
Кумонт, Ф. 17, 31
Курбет, в Йордания 82
Курбиново, край Преспа, в Македония 26, 30, 89, 231
Кутия за писалки от Антиполис(обр.91) 158
Кхарачули, в Грузия 143
Кърджали, град 86, 87
Кюстендил, храм „Св.Георги“ от XIV в. в кв. „Колуша“

Лазар, възкръсналият, според библейския разказ 299
Лазарев, В.Н. 54, 151, 207
Лампа, от VIII в. глинена, коптска, в Лувъра 185, 315
Лампи, глинени, ранновизантийски, от източните и северноафриканските провинции (обр.145) 155, 157
Ланге, Р. 201
Лариса, в Гърция 280
Ласия, легендарен град 53, 233, 234
Латинска империя 202, 236
Лесковен, в Сърбия 131
Лесново 131
Лешани 131
Ливан 12
Ливърпул 62
Лида (Диаспол) в Палестина 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 46, 51, 52, 77, 78, 89, 92, 102, 103, 121, 140, 163, 275, 314
Лимбург 27, 65, 316
Ликът на св.Георги върху монети на Трапезундските Комнини 214
Литература, средновековна 175,181, 226, 228, 229, 230, 236, 237, 243, 244, 246, 247, 248, 250, 251, 271, 276, 282, 284, 285, 306, 320, 323
Лициний, римски император (308 - 324) 156
Лондон 62, 64, 66, 108, 137, 138, 139
Лъв Фока, византийски пълководец от края на IX в. - началото на X в. 51
Лъв VI Мъдри, византийски император (886 - 912) 24, 65
Лъв II, папа в Рим(682 - 683) 27
Лъв Пафлагонски 243, 244
Люклерк, А. 17,182, 183
Людовик Благочестиви, франкски крал (830 - 840) 105, 162, 163

Маврикий Тиберий, византийски император (582 - 601) 90, 101
Мавродинов, Н. 201
Магнезий, съветник на император Дидиян (легендарно) 299, 200, 303
Маджари 50, 51, 88
Майнц 23, 26, 27, 212, 314
Македония, област 28, 30, 67, 69, 100, 102, 121, 124, 131, 150, 152, 201, 202, 203, 213, 229, 231, 235, 236, 279, 280, 282, 283, 288, 317
Македонската династия, василевси от 20, 24, 25, 29, 66, 85, 104, 109, 123, 138, 139, 202, 256, 265, 316, 319
Максенций, римски император (306 . 312) 156, 254
Максимович, И. 201
Мала Азия 16, 17, 82, 100, 103, 153, 191, 207, 214, 247, 250, 252, 314, 319
Малта 145
Манастир, град в Македония 129
Манастир при мартирия на:
св.Георги в Лида (Диаспол) 19, 20, 163
„Св.Йоан Предтеча“ в Созополския залив 204
„Св.Кирик и Юлита“ в Созопол 204
„Св.Георги“ край с. Кремиковци, Софийско 30, 96
„Св.Георги“ в Константинопол, в района Мангана 24, 276
„Св.Георги Сикейот“ в Константинопол 24
„Св.Атанасий (Лавра) на Атон 130
„Хилендар“ на Атон 130, 269, 285
„Ватопед“ на Атон 112, 114
„Ксенофон“ на Атон 112, 114
в Дечани, Сърбия 235
„Св.Аполон“ в Бауит, Египет 81, 182, 314
„Св.Екатерина“ в Синай 72, 185
Манастири, скални, в Кападокия, от X - XI в. 274, 276
Мангалия, в Румъния 216
Мани в Гърция 25, 284, 285
Мануил Еугеникос, константинополски художник от XIV в. 207
Мануил I Комнин, византийски император (1143 - 1180) 120, 146
Мануил III Комнин, византийски император (1349 - 1390) 214
Мануил III Палеолог, византийски император (1391 - 1425) 262
Мануил Фил (ок.1275 - 1345), византийски поет 266, 271, 302
Манцикерт, град в Армения 92
Марк Аврелий, римски император (161 - 180) 176
Марк - Вейнер, Т. 297, 304
Маркиан, римски император (450 - 457) 156
Мартвили, в Грузия 186, 187, 188
Мартирият на св.Георги в Лида (Диаспол) в Палестина 18, 19, 20, 22, 23, 121, 140, 275, 314, 321

Матка, град 131
Матрица за отливане на медалиони от Стара Загора 142
Матрица за восъчни печати, бронзова, на българския сановник Рафаил (обр.125) 147
Мацхвариши в Грузия 124, 143
Мегара, град в Гърцзия 91, 285
Медалион върху кафтана на император Мануил III Палеолог (обр.19) 262
Медалион, емайлов, от XII - XIII в. във Венеция (обр.55) 93
Медалион-амулет с цар Соломон (обр. 132) 178, 192
Медалион-амулет с цар Соломон (обр.133) 178, 192
Медалион, златен от Албания (обр.135) 118
Медалион от некропола при Софиана (обр.137) 192
Медалион-енколпион, оловен, от крепостта Аппиария до с.Ряхово, Русенско (обр.138) 140, 142
Медалион, сребърен, от крепостта при Цар Асен, Силистренско (обр.180) 170, 192 - 194, 205, 215, 318
Медалион от некропола Суук Су в Крим (обр.181) 190, 191, 192, 294, 264
Медалион на император Константин Велики 254
Медалион на император Галиен, 254
Медалион, златен, с портрет на император Юстиниан I 177, 254
Медалион, оловен, от VI - VIII в.,от Близкия изток (обр.246) 191
Медалион, стеатитов, кръгъл от Херсонес в Крим 257
Медалион от крепостта до с.Войниково в Добруджа 177
Медалион от мед, от манастира на чъргубиля мостич в Преслав (обр.182) 170, 195, 205
Медалион, сребърен, от Русия 118
Медалион-енколпион, оловен, от крепостта край с.Одърци 140
Медалион-енколпион, оловен, от крепостта край с.Средище 140
Медалиони 170, 177
Медалиони, метални 118, 119
Медалиони във Венеция 137
Медалиони с формата на четирилистник от благородни метали и украсени с перли 1412
Медалиони, оловни, полуфабрикати, от Дръстър и околните средновековни крепости 141, 225
Медалиони от Луганския и Бошняковския некрополи в Крим 190, 191, 192, 194
Медалиони, метални, руски, от XI - XII в. 207, 208
Мелник, град 31
Мелхиор де Вогю, пътешественик от XX в. 21
Мерсински медалион 156
Менеалогий на император Василий II 184, 289, 297, 303
Месемвриус, византийски пълководец от началото на VII в. 90, 101
Местия (Сети) в Грузия 284, 285, 287, 288
Месията 154
Месопотамия, римска провинция 14, 104
Метола в Италия 210
Метох „Св.Георги“ на юг от Созопол 204
Мец във Франция 27
Милешево 71
Милутин, сръбски крал (1282 - 1321) 30
Милански едикт 156
Миниатюра от Венецианския псалтир (обр.112) 138, 317
Миниатюра от Южна Италия, в библиотеката на Фрайбург (обр.174) 199, 260
Миниатюра от IX в. с портрет на император Константин Велики 254
Миниатюра от XI в. в Британския музей 290
Миниатюри 167
Миниатюри от Мадридския препис на хрониката на Йоан Скилица 176, 232-233, 254-255
Мисливец, Й. 151
Мистра, град 25
Митилина, на о.Крит 48, 79, 244, 320
Митра, древноперсийско божество 16, 150
Михаил, син на цар Симеон Велики 29
Михаил Астрапа, художник 232
Михаил Глава, византийски пълководец 204
Михаил VII Дука, византийски император (1071 - 1078) 140
Михаил I Керуларий, константинополски патриарх (1043 - 1059) 120, 147, 213, 257
Михаил Шишман, български цар (1323 - 1330) 34
Миятев, К. 197, 267
Мозайка в Кахрие джами (обр.28) 316
Мозайка в архиепископската катедрала в Равена (обр.166) 155, 157, 161
Мозайка в базилика в Салона 182
Мозайка от двореца на император Диоклециан в Сплит 182
Мозайка от Константиновата базилика в Рим 182
Мозайки 314
Мозайки със св.Георги от V - VII в., 275
Моливдовул (*вж.* и **Печат, оловен**)(обр.124) 139, 140, 142, 143, 146
Молдавия (съвременна) 86, 252
Молдова, румънско княжество 10
Монета на:
император Алексий III Комнин (обр.119) 146, 147
монета на Йоан III Дука Ватаци (обр.120) 146
монета на Валентиниан III (421) (обр.129) 156, 157
монета на Маркиан (450 - 457) (обр.130) 156, 157
монета на Констанс II (обр. 131) 178
монета на Констант 178
Монети на император Константин Велики (обр.128) 156, 157
Монети на Петроний Максим (455) 156, 157
Монети с бюстово изображение на св.Георги 119, 120, 129, 146, 147, 157, 177, 317
Монети, херсонески, в дн.Североизточна България 194
Монреале в Южна Италия 260
Монтескьо-Фезенсак, В. 106, 177
Монтреале в Италия 210
Мостич, чъргубил 195
Москва, в Русия 26, 66, 139, 208, 270, 290, 317, 320
Мохамед II, османски султан (1451 - 1481) 25
Мощи на св.Георги 21, 22, 27, 80
Мурфатлар, село в Добруджа

28
Мюсюлмани 27, 96, 207, 245, 323

Набахтеви, в Грузия 228
Надпис:
на гръцки върху стеатитовата иконка във Виена (обр.115) 146
от фреската в църквата до крепостта Ески Кермен в Крим (обр.213) 248
на кръста от Емеса 90
от Сирия от V - VI в. 80
на гръцки от Бауит 81, 105
ктиторски, от „Дирекли килисе“ 132
от паното в Чефалу, Сицилия 125
на леярската форма от Смирна 153, 185
около нимба на св.Георги в катедралата във Фарас 161
върху шлема на княз Ярослав Всеволодович 145
на сребърен кръст-енколпион от Преслав 142
от Константинопол за дадените наука и мъдрост на цар Соломон 179
арменски, в църквата край Тхалин 184
съпътстващ фреската в църквата в Ортакьой, Кападокия 245-246
от „Червената църква“ до Перущица 261
староруски, на чашата от Березова 258
ктиторски, от 1282 - 1296 г.
към фреската в църквата „Белисирама“ 127
към фреската в манастира „Ксенофон“ на Атон 267
на латински към фасадния релеф от XIII в. на „Сан Марко“ във Венеция 265-266
на икона 102, 119, 184
Надписи:
кирилски, на фреските от църквата „Св.Симеон“ в Сопочани (обр.101) 128
кирилски, на иконата от Струга (обр.137) 281
по раннохристиянските паметници от Египет и източните провинции 175, 181, 183, 184
в кападокийски, арменски и грузински църкви 176
върху арменски и грузински паметници от X - XI в. 186
грузински, на кръстовете от Мацвариш и Кхарачули 143
грузински, от релефите в храма на Никордзминда 188
славянски, от фреската от Стара Ладога 231
на гръцки, съпътстващи оловните икони от Добруджа от X - XI в. 165, 167
от крепостта до с. Скала - огледален 168
Накипари в Грузия 189, 276
Нахос, остров в Гърция (?) 89, 123, 188, 225, 229
Несебър, град в България 32 (манастир „Св.Георги“) 195, 205
Несторианци 227
Нике, богиня елинска 254
Никея, град 127, 213, 319
Никита, епископ 44
Никифор II Фока, византийски император (963 - 969) 49, 176
Никифор Григора, византийски писател 256, 261
Никомедия, град 12, 13, 14, 17, 18, 44, 59 (керамичен медалион от) 69, 61, 306
Никордзминда в Грузия 188, 189
Ниш, град в България 30 (храм „Св.Георги“ от XIII - XIV в.)
Новгород в Русия 69, 111, 115, 207, 208
Новгородци 234
Нови Пазар (Джурджеви Ступови), в Сърбия 26, 205 225, 231, 276, 282
Номади 168, 207
Нубия 161

Обезглавяването на св.Георги 280, 305
Образи художествени на св.Георги от V в. 82
Овеч, средновековен град (*вж.* и **Провадия**) 279
Овчинникова, Е. 249
Одърци, село в Добричко 140, 141
Озирис, древноегипетски бог 180
Опитът за отравяне на св.Георги, 277, 278, 295
Ориген, църковен писател 77
Оропос, град 25
Ортакьой, в Кападокия 245, 250
Охрид, град 30
Охридски храм на Св.Георги 31, 131, 201, 203, 269, 270
Охридска архиепископия 280
Охридска зографска школа 130

Павел (Хитрия), византийски художник от XII в. 256, 261, 262
Павликяни 227
Павниси в Грузия 228, 246, 276
Палеолози, византийска династия 72, 120, 130
Палестина, римска провинция 14, 17, 18, 21, 22, 44, 46, 53, 80, 82, 100, 103, 104, 180, 306, 314
Паметници на дребната металопластика от V - VII в. със св.Георги 275
Пана, ранновизантийски мозайки 88
Панайотова, Д. 267, 268
Пандурски, В. 197, 267
Пано, мозаечно (Страшният съд) в „Сан Марко“ във Венеция 164
Пано, мозаечно (Страшният съд) в Дафни 164
Пано, мозаечно от Мадава 19
Пано със св.Георги в манастирската църква в Сумела 214
Пано със св.Георги в храма „Св.Анна“ Трапезунд 214
Пано, мозаечно в Кахрие джами (обр.28) 74
Пано, мозаечно, в църквата „Св.Лука“ във Фокида (обр.29) 123
Пано, стенописно в църквата на Кремиковския манастир (обр.60) 96
Пано, мозаечно в Чефалу, Сицилия (обр.85) 125
Пано, стенописно в катедралата във Фарас (обр.143) 161, 162, 163, 214, 315
Пано, стенописно, в църквата на Кремиковския манастир (обр.215) 237
Пано, стенописно, в църквата на Кремиковския манастир (обр.221) 237
Панония, област 50
Париж, град във Франция
  храм на св.Георги 27
  стеатитова иконка 74
  кания 117
Парижката национална библиотека 195, 162
Паскалева, К. 197, 267
Патрас, град 47
Пафлагония, римска провинция, 47, 48, 79, 243, 244, 320
Пелопонес 235
Персей, герой от елинската

митология 16, 150
Персиец, персийци 20, 52
Персия 12
Перси 180
Перущица 261
Петридес, С. 179
Петроний Максим, римски император (455) 156
Петър I, български цар (927 - 970) 34, 60
Печ, град в Сърбия 131, 267, 268, 269, 271
Печат, оловен (моливдовул) от VI l в. в Ермитажа 254
Печат, византийски, от края на X в. (обр.245) 211
Печати (общо):
оловни 167, 170
с бюстови изображения на св.Георги 317
Печати, восъчни 120
Печати оловни (моливдовули) 120
Печати от сбирката в Дъмбартън Оукс 181
Печати от сбирката на Закос 181
Печенеги 51, 68, 170, 199, 207
Пилос, християнин, погребал обезглавеното в Никомедия тяло на св.Георги в Лида (Диаспол) 306
Пиргос, град 25
Пластика 255, 317
Пластинка, оловна от крепостта край с. Цар Асен, Силистренско (обр.183) 195
Племениана (Стенописи в църква на Крит) 292
Плиска в България 165, 289
Пловдив, град в България (храм „Св.Георги“) 30
Плоча, емайлова, в музея в Новгород 111
Плоча, олтарна, от Цебела от VII - VIII в. 186
Плочка, емайлова, от XI в., грузинска (обр.13) 143
Плочка от слонова кост във Венецианския археологически музей (обр.72) 109
Плочка, коптска, дървена, във Фридрих музеум в Берлин (обр.141) 100, 103, 107
Плочка, оловна, от крепостта до с. Цар Асен, Силистренско (обр.183) 166
Плочка, емайлова, грузинска, от XV в. (обр.197) 207
Плочка, от сл.кост, от Херсонес Таврически от XI в. (обр.230) 264, 321
Погановски манастир 74
Погодинова икона (обр.238) 238
Поджарто в Южна Италия 210
Полемитас в Гърция 236
Полихрония, майката на мъченика Георги 12, 43, 68
Полуфабрикати за оловни кръстове и медалиони от южните добруджански крепости (с.Скала) 165, 166, 171
Полуфабрикати висулки и кръстове от крепостта при с. Цар Асен, Силистренско 195
Поморие (Анхиало) 31
Попина, Силистренско, крепост край селото 119, 165, 168
Порта Апия в Рим 162, 198
Портрет на Мануил III Комнин в църквата „Св.София“ в Трапезунд (обр.19) 214
Портрет на св.Георги в „Червената църква“ до Перущица (обр.20) 261
Портрет на св.Георги в манастира „Аполо“ в Египет (обр.48)
Портрет на имп. Константин Велики в словата на Григорий Нисийски 254, 256
Портрет на Константин Велики в Хлудовия псалтир 254, 256
Портрет на св.Димитър в църквата „Св.Никита“ до Чиреч 269
Портрет на имп.Йоан I Цимисхи в Мадридския препис на хрониката на Йоан Скилица 254, 256
Портрет на имп.Василий II Македонец върху ковчежето от Труа 255, 256
Портрет на имп.Василий II Македонец върху Бамбергската тъкан 255, 256
Портрети, бюстови, на св.Георги 137
Портрети на св.Тодор от V - VIII в. 181
Потир, емайлов, във Венеция 316
Потир на великия княз Юрий Долгоруки 70
Православни (християни) 234
Прага, град в Чехия 27 (храм)
Превод на чудото с царкинята от гръцки на латински език 236
Преслав, град в България 28, 60, 61, 142, 165, 195, 279
Преследван от арабите **младеж** се спасил в мартирия на светеца 19
Преспа, град в Македония 30, 131
Преспанско езеро 30
Престол на Карл Велики 265
Призрен, град в Македония 131
Прилеп, град в Македония 131, 270
Принстън, град в САЩ 94
Провадия, град в България 28, 30 (храм на св.Георги)
Прокопий Кесарийски, византийски писател 177
Пророк Даниил 180, 191, 193
Протолеон, римски магистрат, военен 45, 292, 293
Пръстен от Бауит с коптски светци 179
Псалтир на имп.Василий II (обр.112) 139, 140
Псков, град в Русия 26
Пуцко, В. 119, 201
Първи кръстоносен поход 20
Първо българско царство 27, 29, 192, 195, 280
Път Преслав-Плиска-Дръстър (крепости по него) 165, 166

Ра, древноегипетски бог 180
Равница 131
Работилница за оловни култови предмети в Дръстър 165, 166
Работилница за оловни култови предмети, различна от дръстърската 167
Равна, село до Провадия 28 (манастирски храм „Св.Георги“) 29
Равена, град в Италия 27 (храм на св.Георги)155 (мозайка в катедралата) 156, 157
Радивой, български велможа, ктитор на манастира „Св.Георги“ край с. Кремиковци, Софийско 96
Разрушаването на идолите 303, 305
Расар-Деберг, М. 161
Рафаил, български сановник от XIX в. 147
Рашенов, А., български архитект 28
Реджо, област 115
Релеф, арменски, от VI в. (обр.144) 101
Релеф върху фасадата на „Сан Марко“ във Венеция (обр.158) 200, 210
Релеф върху сл.кост от началото

на IX в. (обр.164) 162
Релеф върху кост от Бауит (обр.173) 182
Релеф върху арката на Айнхард (обр.191) 105, 177
Релеф със светец воин от Бауит (обр.194) 158, 179, 183
Релеф, фасаден, от катедралата „Сан Марко“ във Венеция (обр.228) 265, 268
Релеф от храма до Мартвили в Грузия (обр.243) 186
Релеф от VII в. на западната фасада на храма в Мартвили (обр.244) 187; (обр.243 и 244) 315
Релеф, коптски, от III в. с Хор и Сет 180, 198
Релеф над вратата на джамията в Дашлут, Египет 182
Релеф от Абхазия от VII - VIII в. 186
Релеф от храма във Вале, в Грузия 189
Релеф от църквата при Ахтамар край ез. Ван в Армения, построена през 916 г. 189
Релеф над Порта Апия в Рим от XII в. 162, 198
Релеф на св.Климент от Охрид 201
Релеф на св.Георги от вратите на църквата „Св.Николай“ в Охрид 201
Релеф от 1197 г. на Дмитриевския събор 258
Релеф от Херсонес Таврически 268
Релеф над входната арка на баптистерия в Равена от VI век 155
Релефи (два) от XI I в. в храма в Никордзминда в Грузия (обр.224) 188, 189
Релефи в църквата при Абу Саргах до Кайро (обр.168, 169) 259
Релефи от XI в. в Печорската лавра 208
Релефи, църковни от VI в. в Сирия и Египет 155, 315 (Египет)
Реликви, свързани със св.Георги 27
Ресава 23
Речани, град в Сърбия 26, 284
Рим 27
(храма на св.Георги); 74
(триптих); 162, 176; 176
(древния), 182, 198
Рисунка от XVI в. на статуята на имп. Юстиниан Велики в Константинопол 177
Ристенко, А. 41, 54, 151
Рождественски събор в Суздал 70
Ролеан, в Румъния 239
Роман, български цар (977 - 997), внук на цар Симеон Велики 29, 34
Ротондата „Св.Георги“ в София 28, 314
Румъния, Западна 119
Руси 170, 234
Русия 25, 26, 87, 104, 111, 118, 120, 139, 142, 143, 144, 207, 210, 211, 2125, 226, 229, 234, 238, 239, 252
Киевска 26, 208
Южна 86, 259, 317, 319
Руският музей в Москва 209
Ръкописи от Гърция, България, Русия, Сърбия, Западна Европа 226
Рязан, в Русия 207
Ряхово, село в Русенско 140

Саладин, селджукски султан (1180 - 1225) 21
Салона, град 182
Санаксар на Константинополската (Цариградската) патриаршия 24, 276, 278, 306
Санкт Петербург, град в Русия 62, 64, 108, 270, 284, 285, 287, 289, 278, 306
Санто Вито в Южна Италия 210
Сарацинци (при Араби) 179
Сатан (сатаната) 42, 43, 52, 77, 154, 155, 156, 159, 160, 179, 176, 198, 233
Сборникът на Симеон Метафраст от X в. 225, 276, 306
Светци и светици 77, 154, 159, 181 *(коптски)*, 279
Св.Агата 303
Св.Асила 179
Св.Аполинарий 83
Св.Аполон 182
Св.Бонан 179
„Св.Варвара“, скален параклис с Кападокия 122, 196
Св.Виктор 179
Св.Гедеон 164, 180
Свети Георги
Passim El Khudir 18
Св.Димитър (закрилник на Асеневци) 33, 65, 72, 83, 87, 111, 113, 115, 116, 126, 130, 160, 197, 198, 200, 249, 259, 265, 268, 269
Св.Евкарпион 82
Св.Евсевий 289
Св.Евтимий 213, 261, 269
Св.Икома 179
Св.Климент 201
Св.Мон 82
Св.Меркурий 51, 52, 269
Св.Мина 51, 179, 181, 190, 191
Св.Никола - *гроб на светеца на Калиакра* 32, *култ към* 33, 70, 278
Св.Онисфор 82
Св.Орест 297
Св.Орион 179
Св.Пантелеймон 160, 164
Св.Порфирий 82
Св.Приск 82
Св.Прокопий 269
Св.Себастиан 158, 179, 181
Св.Текла 51, 191
Св.Тодор 57, 58, 74, 83, 94 (Теодор), 105 (св.Теодор) + 106, 107, 108, 111, 113, 114, 117, 119, 126, 130, 140, 141, 152, 158, 161 (Теодор), 162, 181, 183, 195, 186, 187, 188, 189, 194 (Тирон и Стратилат), 195, 196, 197, 199, 200, 208, 249, 259, 265, 268, 269
Св.Троица 42
Св.Фиабамон 160, 179, 181
Св.Филотей 158
Св.Христофор 152, 158, 160
Светилище на Аполон в Аполония (дн.Созопол)282
Светилище на Хефест в Атина 25
Светилища, посветени на св.Георги, 82, 153
Светите места 20, 27, 47, 104, 235
Светослав, киевски княз (ок. 971 г.+) 170
Сеих Бард, - *църква „Св.Георги с гробница“* 22; 314 *светилище на св.Георги*
„Секи килисе“ , скален манастир в Кападокия 122, 196
Селджуки 87, 88
Селмане, дъщеря на Сергиус 80
Сергий, художник, работил в манастира в Дечани 235
Сердика, име на град София през античността 28
Серенск в Русия 207
Сет, древноегипетски бог 170, 198
Сети(Местия) в Грузия 277, 288, 321
Силистра, град в България 168
Симеон Велики, български цар (893 - 927) 29, 24, 50, 51, 60
Симеон Метафраст, византийски писател от X в. 225, 276, 278, 286

Синай, област 23, 57, 91, 129, 152, 181 (Синайска пустиня), 200, 270, 284, 285, 287, 303, 317
Синът на Георги, ктитор на храм 80
Сирия, римска провинция 21, 22, 23, 67, 78, 82, 85, 100, 104, 121, 155, 180, 188, 191, 196, 314;
Северна 23
Сицилия, остров в Средиземно море 27 (храмове на св.Георги) 125
Скала, Силистренско; крепост край селото 119, 165, 166, 167, 168
Скопие, град в Македония 29 (манастир „Св.Георги“), 37
Сливен, град в България 30 (храм „Св.Георги“ от XIII - XIV в.)
Слонова кост, творби от 62, 107, 110, 111, 265, 279
Смирна (дн.Измир), град в Мала Азия 86, 153, 185
Смирнов, Я., медиевист 151
Соасон, град във Франция 27 (храм на св.Георги)
„Соганли“, скален манастир в Кападокия 67, 197
Созопол, град в България 31 (храм „Св.Георги“; ранновизантийска епископска базилика, икона) 197, 200, 202, 203, 204, 205, 225, 282
Соломон, библейски цар 178, 179, 180, 192
Солун, град, храм-ротонда на св.Георги 22, 25, 29, 59, 82, 114, 115, 127, 130, 131, 201, 270, 280, 314
Сопочани, град в Сърбия 128, 131, 285
Сотириу, Г. 201
Сотириу Г. и М. Изкуствоведи 72
Софиана в Южна Италия (некропол) 191, 192
София, град - храм-ротонда „Св.Георги“ 22, 28, 59, 80, 86, 96, 197, 266, 268, 270, 271, 281, 291
Спасо-Преображенски манастир, в Русия 70
Сплит 182
Средец, име на София през Средновековието 28
Средище, Силистренско; крепост край селото 119, 140, 141, 165, 166, 168
Средиземноморие
Източно 17, 78, 79
Средновековие 44, 65, 69, 74, 90, 93, 104, 111, 137, 166, 167, 175 *(зряло и късно)*, 176, 177 *(ранно)* 190, 199, 206, 232
Ставротеки (сборно) 167, 169
Станимака, град в България (дн. Асеновград) 30 (храм на св.Георги)
Стара Загора (Берое през Средновековието) 142
Стара Ладога, град в Русия 26, 54, 199, 200, 208, 225, 229, 234
Старобългарска книга с чудеса на св.Георги 49
Старо Нагоричино, село край Куманово в Македония (средновековен храм „Св. Георги“) 26, 30, 91, 124, 125, 225, 232, 236, 251, 261, 278, 282, 286, 287, 289
Статуя на имп. Марк Аврелий на кон в Рим 176
Статуя на имп.Юстиниан I пред храма „Св.София“ в Константинопол 177, 178, 258
Стеатитови творби 94, 95 *(икони)*, 111, 115, 116, 118
Стенопис в църквата „Св.Георги“ в Положко от 1345 г. (обр.136) 147
Стенопис в църквата при Тхалин в Армения от VII в.(обр.192) 184, 188, 315
Стенопис от Бауит в Египет (обр.193) 158
Стенопис в църквата на Драгалевския манастир (обр.222) 238
Стенопис в храма „Св.Георги“ в Нови Пазар (обр.226) 206, 225, 280 (?), 291
Стенопис в Кремиковския манастир от 1493 г. (обр.227 - 266, 268, 269, 270, 320
Стенопис от Накипари (обр.240) 288, 295
Стенопис на фасадата на Големия дворец в Константинопол от XII в, работен от Павел Хитрия 256, 258, 261, 262
Стенопис от Александрия от V в.
Стенописи 150, 167, 279
Стенописи в църквата „Прототрон“ на о. Нахос от 1052 г. (обр.21) 123, 225
Стенописи в храма в Сюни Пари, Грузия (обр.62) 259
Стенописи от Кремиковци до София (обр.63) 281, 285, 291, 292, 295, 296, 300, 301, 302, 205, 36, 321
Стенописи с житийни сцени в катедралата „Св.София“ в Киев 276, 277, 292, 293 (обр.105) 304, (обр.104), 306, 316, 321
Стенописи в Костур дн. Кастория (обр.106) 124, 225
Стенописи в църквата в Ачи, Грузия (обр.233) 228, 229, 246, 248, 276, 291, 320
Стенописи в Старо Нагоричино91, 124, 225, 278 (обр.235), 291, 292 (обр.235-л), (235-з), 293, 294 (обр.235-и), 295, 296 (235-к), 300 (235-м), 301, 321
Стенописи в костницата на Бачковския манастир 92
Стенописи в „Червената църква“ до Перущица 262
Стенописи от XIII - XIV в. в църквата в Милешево 316
Стенописи от XIII - XIV в. в църквата в Жича 316
Стенописи в църквата във Воронец, Румъния 239, 252, 267, 269, 271
Стенописи в скалните църкви в Кападокия от втората половина на XI в. 316, 321
Стенописи от XII в. в Бауит в Египет 164
Стенописи в Мегара от XII в. 91, 291, 295, 301, 302, 206
Стенописи в църквата „Св.Георги“ в Комитадес 235
Стенописи в църквата „Св.Георги“ в Анадри 235, 292, 298
Стенописи в църквата „Св.Георги“ в Лонганикос 235
Стенописи в църквата „Св.Георги“ във Флория 235
Стенописи в храма „Св.Евтимий“в Константинопол 262
Стенописи в манастира „Ксенофон“ на Атон 267, 268, 269, 271
Стенописи в църквата в Калакахата 287
Стенописи в църквата в Атина (Галишча) 287
Стенописи в църквата „Св.Георги“ на Крит 287
Стенописи в църквата в Каламис на Крит 291
Стенописи в църквата „Св.Георги“ в Крица на о.Крит 292, 295, 298, 306
Стенописи в църквата в Хидас, Гърция 292, 294, 295, 298, 306
Стенописи в църквата в Пиргос, Гърция 292, 306

Стенописи в църквата в Хелиана, Гърция 292, 295, 301, 303, 306, 307
Стенописи от XIII в. в Атонската лавра 316
Стенописи в църквата „Св.Йоан“в Герана 214
Стенописи от V - VII в. със св.Георги 275
Стенописи в църквата в Набахеви, Грузия 228
Стенописи в църквата в Бочорма, Грвузия 228, 246, 248, 276, 291, 295
Стенописи в храма във Вани, Грузия 228, 248
Стенописи в църква в Убиси, Грузия 228, 288, 291, 292, 295, 300, 301, 305, 321
Стенописи в църквата в Икви 287, 291
Стенописи в църквата в Гелати, Грузия 291, 305
Стенописи от XII в. в Юриевския манастир 316
Стенописи от XII в. от Бриндизи в Северна Италия 210
Стенописи от Поджарто от XII в. 210
Стенописи от Санто Вито в Северна Италия 210
Стенописи от Метала в Италия 210
Стенописи от Монтреалс в Италия 210
Стефан, патриарх на Константинопол в края на IX в. 24
Стефанска корона, подарена на крал Геза II (972 - 997) 139
Стефан Неман, сръбски крал (1151 - 1195) 231
Стефан Велики, унгарски крал (1151 - 1500) 266, 268, 269, 270, 271
Стефан Душан, сръбски крал (1151 - 1195) 235
Стефан Милутин, сръбски крал (1331 - 1355) 234
Стойкова, А. 244
Стилихон, висш римски сановник от VI в. 103
Странноприемница с патрон св.Георги по пътя от Синай към Акаба 23
Струга, град в Македония 31, 91, 129, 251, 261, 285, 287, 289
Стшиговски, Й. 152, 175, 182
Судак в Крим (генуезката фактория Согдея) 204, 216
Суздал, град в Русия 70, 208
Сулесла край Трапезунд 214
Схалистика, селянка, чийто вол възкресил св.Георги 43, 300, 301
Сцени, житийни на св.Георги в „Св.София“ в Киев (обр.104 и 105) 276
Сцени от житийния цикъл на св.Георги:
бичуването на св.Георги 280, 294
възкресяването на мъртвеца 298
икона керамична, от Сиди Хасан, в Тунис, от от V - VI в. (обр.170 - 171)
мъчението с железните обувки 293
мъчението в казана 281, 298
мъчението с камъка 287
мъчението с колелото 276, 280, 289, 291
мъчението с копието 277, 285, 286
мъчението с куките (стъргалките) 288
мъчението с факли 302, 303
мъчението в ямата за вар 292, 293
обезглавяването на св. Георги 280, 305
погребението на св. Георги 306
раздаване на богатството, св. Георги раздава богатството си на бедните 276, 283
разпитът на св.Георги 284
мъчението с разтопеното олово 296
мъчението с пиринченото легло 277, 280, 298, 297
Съдове, сребърни, от Русия (обр.220) 217
Съживяването на вола 300
Съкровище с накити и монети от околностите на Варна 119
Сърби 70, 235, 237
Сърбия 10, 25, 26, 87, 120, 131, 225, 226, 234, 239, 281, 284, 292, 317, 319
Сюпи-Пари в Грузия 259

Талбот-Райс, Д., византинист 60, 201, 243
Термас, герой от семитската митология 16, 150
Татари 217
Тбилиси 317; икони в
Тезей, герой от елинската митология 16
Темска, 296
Теодор, спасен от св.Георги 52, 77, 103
Теодор Дафнопатес, византийски писател от X в. 289, 290, 296, 297, 302
Теодор Метохит, византийски аристократ от XIII - XIV в. 71, 72
Теодор Скутариот, византийски писател от VIII в. 58
Теодосий I, римски император (408 - 450) 103 (негови монети)
Теодосий, поклонник в светите места през VI в. 18
Тесалия , област 235
Теофан Грек, византийски художник от XIV - XV в. 18
Тертерова царска фамилия 33, 34
Тертеров род 33
Тетартерон на Мануил I Комнин (обр.118) 146
Тимотесобани в Грузия 125
Теодор Светослав-Тертер български цар (1298/1300 - 1321), син на цар Шишман Видински 34
„Токали килисе“, скален манастир в Кападокия 67
Тотев, Т., археолог 60
Трансилвания, румънско княжество 252
Трапезунд, град 127, 213, 319
Трапезундска империя 214
Триптих от Рим (обр.30) 62, 74
Триптих в Лувъра от X в. (обр.68) 108, 117
Триптих от Берн 63, 316
Триптих в Лувъра с император Юстиниан Велики като конник 178
Триптих в Лувъра (обр.69) 138, 140, 316
Триптих в Ермитажа (обр.70) 107, 108, 117, 264, 317
Триптих във Ватиканските музеи (обр.71) 107, 108, 117, 138, 316
Триптих във Венеция 317
Триптих в Британския музей (обр.116) 108, 117, 137, 347
Триптихи от IX - X в. 279
Труа 255
Тунис, в Северна Африка 73, 100, 152
Турци 217, 237, 238; *(османски)* 119, 205; 243 *(агаряните)*, 251
Тхалин, в Армения 184, 188
Тъкан, коптска от Ахмим (обр.117) 73, 152, 153, 159, 168, 315, 322
Търново, в България 30 (храм „Св.Георги“) 33 - столица на Второто българско царство, 64 - стеатитова иконка; 666, 94, 112, 131, 279, 283 (Търно

Убиси, в Грузия 228, 278, 284, 285, 306 (стéнописи)
Узи 207
Урал 257

Фаджано в Южна Италия 210
Фарас в Нубия 161, 163
Фибула в Страсбургския музей от VI в. от Египет (обр.185) 183, 315
Фигура, бюстова на св. Георги като застъпник от началото на VI в. (обр.40, 48) 81, 317
Фигура на св. Георги в параклиса „Св.Варвара“ в Соганли (обр.179) 196, 213
Филов, Б. бълг. археолог 28
Фиши Морган ставротека (обр.17) 84,317
Флоренция в Италия 255
Фока, византийски император (602 - 610) 77
Фокида 123
Фолклорна творба, устно народно творчество 226, 27 (и преди това), 243, 244
Форер, Р., 152
Форма, леярска, от Смирна (дн.Измир в Мала Азия) 153, 185, 314, 317
Фрагмент от стъклена чаша, намерен в Мангалия (обр.140) 216
Фрагмент от оловна иконка от с. Скала 167
Фрагмент от стеатитова иконка от Велико Търново 113
Фрайбруг 260
Франсуа дьо Пави, фр. Пътешественик от XV в. 32
Франция 202
Фреска 247, 314
Фреска в кападокийската скална църква „Ата килисе“ (обр. 9) 314, 316
Фреска в църквата „Св.Георги“ в Диасоритис, на о. Нахос (обр.22) 188, 225, 233, 318
Фреска от Бауит (обр.40) 152, 182
Фреска със св. Георги в „Дирекли килисе“ (обр.86) 122, 213, 225
Фреска в църквата „Панагия“ в Асину на о. Кипър (обр.87) 124
Фреска в църквата „Св.Николай Орфанос“ в Солун (обр.111) 130
Фреска в скалната църква „Белисирама“ в Кападокия (обр.103) 90, 127, 200, 213, 225
Фреска в манастира „Хилендар“на Атон (обр.107) 130
Фреска от манастира „Прототрон“ на Атон (обр.110) 130, 131
Фреска от манастира „Св.Атанасий“ на Атон (обр.111) 130
Фреска в кримската скална църква „Трите конника“ в подножието на крепостта „Ески Керме“ в Крим (обр.213) 200, 248
Фреска в църквата „Св.Георги“ в Стара Ладога (обр.219) 199, 208, 225, 229-230, 231, 233, 238, 320
Фреска от XII в. в Накипари (обр.225) 205
Фреска в църквата до Икви, Грузия (обр.232) 228, 233, 246, 276, 291, 320
Фреска от „Илани килисе“ 195-196, 225
Фреска в църквата до Павниси, Грузия 228, 233, 246, 276, 288, 291, 320
Фреска в скалната църква до Фоджано в Южна Италия от XI н. 210
Фреска в църквата „Св.Георги“ в Алша в Грузия от XI в. 206, 225
Фреска в църквата „Св.Георги“ в Адиши в Грузия от XI - XII в. 206, 225, 228, 248
Фреска от църквата „Св.Врачи Козма и Дамян в Костур (Кастория) от XII в. 205, 225, 230-231, 233, 288, 295, 302, 320
Фреска в църквата „Св.Климент“ в Охрид 131
Фреска в Кахрие джами 129
Фреска от XV в. от Погановския манастир 74
Фреска в скалната църква в Ортакьой от 1295 г.- 245, 250
Фреска от църквата „Св.Николай“ в Полемитас 236
Фреска в атонския манастир „Ксенофон“ от XV - XVI в. 268, 271
Фреска в Хилендарския манастир на Атон 269, 291, 292, 306
Фреска в манастира „Св.Антоний“ в Бауит в Египет 2523
Фрески в църквата „Св.Георги“в Кубриново (обр.61) 231, 301
Фрески от VI-VII в. в Бауит (обр.65) 101, 104, 105, 162, 317
Фрески в църквата „Св.Троица“ в Сопочани (обр.101, 102) 128, 298
Фреска в манастирската църква на Дечани (обр.109) 269, 270, 291
Фрески в храма в Тимотесобани, Грузия 125
Фрески в храмове Кунивиси, Грузия 125
Фрески в „Секи Килисе“ в Каподикя 196, 213, 225
Фрески в „Гьорели“ в Сирия 197, 213, 225
Фрески със св.Георги змееборец от края на X в.от Кападокия 225
Фрески в Струга (?) 261
Фрески в манастира „Прототрон“ на Атон 269
Фридрих музеум в Берлин 100

Хазари 207
Хан, В. 201
Харлао, в Румъния 239, 252
Хаубрих, В. 23
Хахулски триптих (обр.13) 111
Хелиана в Гърция 291, 292
Херакъл 107, 122
Херсонес (Таврически) средновековен град на Кримския полуостров 112, 114, 115, 145, 264, 265, 268, 271
Хидас в Гърция 284, 291, 292
Хиерон, квартал в Константинопол 24
Хлодвиг, крал на франките (481 - 511) 26
Хлодилда, съпруга на краля на франките Хлодвиг 26
Хлудов псалтир, от IX в. 254, 275, 290, 321
Хор, древноегипетско божество 16, 150, 180, 181, 198
Храм в Езра (обр.2) 21, 22, 314
Храм „Св.Георги“ в Мангана (обр.5) 276, 277, 323
Храм „Св.София“ в Константинопол 256
Храм „Св.Евтимий“ в Константинопол 261, 262, 275
Храм на св. Георги в кв.Хирон в Константинопол 314
Храм на св.Георги в Сеих Бард 322
Храм в Мегара 285
Храм на св. Георги, среднове-

ковен, в Созопол 282
Храм „Св.Георги“ в Нови Пазар (Джурджеви Ступови) 205, 231, 276
Храм „Св.Димитър“ в Солун 83, 84, 275
Храм във Вале, Грузия 189
Храм в Никордзминда, Грузия 188
Храм до Мартвили в Грузия 186, 187, 188
Храм „Св.Георги“ в Стара Ладога 208, 234
Хрисовул на цар Асен II 265
Християни 49, 51, 57, 78, 80, 96, 102, 121, 152, 156, 160, 178, 186, 194, 209, 217, 226, 245, 250, 251, 252, 274+?, 282, 283, 284, 285, 289, 298, 299, 300, 301, 317, 320, 322
Християнство 49, 52, 79, 154, 176, 178, 180, 187, 233, 245, 252, 284, 303, 304, 320

Цар Асен, Силистренско, крепост до селото 117, 166, 192, 194, 225
Цвирими 291
Цебела в Грузия 186
Църква „Св.Георги“ в Арта 285, 291, 297 (стенописи), 298 (стенописи)
Църква „Панагия“ в Асениу на о.Кипър 124
Църквата при Ахтамар в Армения 189, 225
Църква до Аборе, Румъния (или Арборе) 239, 297 (стенописи)
Църква до Адиши, в Грузия 228
Църква до Воронец, Румъния 239
Църква „Пророк Илия“ в Долгаен 131
Църква в Драгалевския манастир 238
Църквата в Дечани 282
Църква „Св.Георги“ в Шакка? 22, 163, 314, 322
Църква „Св.Георги“ в р-н Сикес в Константинопол 25, 322
Църква „Св.Георги Кипарисис“ в Константинопол 243
Църквата при мартирия на св.Евтимий до хиподрума в Константинопол 213
Църкви, посветени на св.Георги през V - VI l в. 121, 122
Църква „Св.Георги“ в Халки 68
Църква „Прототрон“ в Халки 67, 68
Църква „Сан Аполинаре“ в Рим 83
Църква „Прототрон“ на о. Нахос 123
Църква „Св.Георги Диасоритис“ на Нахос 89, 188
Църква „Св.Лука“ във Фокида 123
Църква „Белисирама“ в Кападокия 127
Църква „Св.Георги“ в Хидас, Гърция 284, 292
Църква, епископска, в Мани (Гърция) 284, 285, 299, 304, 305, 306 (стенописи)
Църква „Св.Николай“ в Полемитас, Гърция 236
Църква „Св.Анна“ в Трапезунд 261
Църква до Роман, Румъния 239
Църквата в Убиси 284, 285
Църквата в Накипари 290
Църква до Икви, в Грузия 228
Църква в Павниси, в Грузия 228
Църквата „Св.Никита“ до Чиреч, в Сърбия 269
Църквата в Сопочани 285
Църквата „Св.Георги“ в Речани, Сърбия 284
Църквата „Св.Георги“ в Старо Нагоричино 231, 235
Църква „Св.Георги“ в Кубриново 89
Църква „Св.Георги“ на Кремиковския манастир 96, 237
Църква „Св.Георги“ в Търновград 283
Църква, епископска до Кърджали 86
Църковно-исторически музей в София 197, 282 (църковен музей)
Църква „Св.Николай“ в Охрид 201
Църква „Св.Климент“ в Охрид 131, 269, 270
Църква „Св.Георги“ в Струга 281
Църква „Св.Богородица Милостива“ в Преспа 131
Църква „Св.Николай Орфанос“ в Солун 130, 270
Църква „Св.Врач“ в Костур 124, 205, 276, 281, 282

Чаша от Березова, сребърна, намерена в Урал (обр.201) 257, 258, 259
„Черакли килисе“, скален манастир в Кападокия 123
Червен, средновековен български град 279
„Червената църква“ до Перущица 161, 262
Черно море 202, 207
Черноморие 31, 201, 203, 204, 216, 217, 315
Северно 9, 31, 85, 191, 195, 201, 217, 315
Западно 31, 195
Българското 282
Чефалу в Сицилия 125
Чирец в Сърбия 269
Чудеса, извършени от св.Георги:
приживе 264, 274, 276, 278
посмъртно 19, 20, 274
Чудеса, извършени с железен кръст 49
„Чудото с царкинята“ - сцена от житийния цикъл на св.Георги, зографисан в неговия храм в Старо Нагорчино (обр.235-п) (ок.1316 - 1318) 231-233
„Чудото на св.Георги“ с българина“, разказ, написан през X в. 211, 247
„Чудото на св.Тодор, убил евхантския дракон“, разказ от VII в. 158
„Чудото с дракона и цаската дъщеря“ 53, 54, 55 („Чудото с царската дъщеря“), 160 (с дракона) 175 (с дракона), 175 (с царската дъщеря) + 225 + 226, + 227, + 228, + 229, 231, 232, 240, 248, 251, 252, 261, 267, 323
Чудото на св.Георги с избягалите волове на Теоктиста, с. 52
Чудо „Видението на сарацинеца“ 52
Чудото с убития войник 52
Чудото със служител на император Диоклециан 52
Чудото за пленения син на Лъв Пафлагонски 28, 51
Чудото „За пронизания с копие образ“ 47, 102
Чудото с колоната на вдовицата 26, 47
Чудото с пленено и спасено момче християнче 47, 48, 51, 52, 79, 228, 237, 239, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 252, 323

Шакка, град 23 (надпис), 163, 314 (светилище на св.Георги)
Шандровска, В. 254
Шведи 231
Шишман Видински, български велможа през XII - XIII в. 34

Шишмановци, българска династия 34
Шкорпил, български археолог 32
Шлюмберже, Г. 119

Щип, град в Македония 30

Юда, герой от II книга на Макавеите 77
Юлиан Отстъпник, римски император (361 - 363) 16, 52
Юрий Всеволодович, княз (1220 - 1230) 69
Юрий Долгоруки, московски княз 26, 70
Юриевският манастир в Новгород 26, 69
Юстин I, византийски император (527 - 565) 103 (негови монети)
Юстиниан Велики, византийски император (527 - 565) 19, 23, 26, 46, 100, 103, 177, 178, 254, 258

Якоб, епископ на Генуа 236
Янина 280
Ярослав Вселоводович, киевски княз 144
Ярослав Мъдри, киевски княз (1019 - 1054), като християнин носи името Георги 26, 68

ИЛЮСТРАЦИИ

Обр.1. Ротондата "Св.Георги" в София (V век)
Обр.2. Храмът-мартирий "Св.Георги" в Езра (Сирия)IV век
Обр.3. Ротондата "Св.Георги" в Солун (V век)
Обр.4. Манастирският храм "Св.Георги" в Равна, Варненско (края на IX - началото на X век)
Обр.5. Манастирският храм "Св.Георги" в константинополския квартал "Мангана" (средата на XI век).
Обр.6. Керамичен медалион със св. Георги мъченик от Преслав (първата половина на X век)
Обр.7. Керамичен медалион със св.Георги мъченик от Никомедия (втората половина на X век)
Обр.8. Синайска икона от VI - VII век, съхранявана в Москва
Обр.9. Фреска в кападокийската скална църква "Ага килисе" (VI в.)
Обр.10. Фрагмент от стеатитова иконка от В.Търново (края на X в.)
Обр.11. Св.Георги мъченик върху олтарни двери от Синай (XI в.)
Обр.12. Халцедонова камея от Ермитажа (X век)
Обр.13. Грузинска емайлова плочка (XI век)
Обр.14. Емайлов медалион от бившата Звенигорска колекция (XI в.)
Обр.15. Новгородска иконка от XV век
Обр.16. Емайлова плочка от Венеция (XI век)
Обр.17. Емайлова плочка от Фиши Морган ставротека (VII век)
Обр.18. Фреска в църквата "Прототрон" в Халки (XI век)
Обр.19. Портрет на император Мануил III (1390 - 1416) в трапезундската църква "Св.София" (края на XIV век)
Обр.20. Стенопис в "Червената църква" до Перущица (XIV век)
Обр.21. Фреска в църквата "Прототрон" на о.Нахос (XI век)
Обр.22. Стенопис в църквата "Св.Георги Диасоритис" на о.Нахос (XI в.)
Обр.23. Стенописи в църквата "Св.Георги Диасоритис" на о.Нахос (XI век)
Обр.24. Многофигурна стеатитова икона с Дейсис и светци в Ермитажа (нач. на XI век)
Обр.25. Многофигурна стеатитова икона в Лувъра (началото на XI в.)
Обр.26. Синайска икона от XII век
Обр.27. Византийска миниатюра (XI век)
Обр.28. Мозайка в Кахрие джами (началото на XIV век)
Обр.29. Мозайка в "Св.Лука" във Фокида (XI век)
Обр.30. Пано на триптих от слонова кост със св.Георги и св.Тодор - мъченици, съхраняван в Рим (X век)
Обр.31. Св.Георги мъченик и воин върху новгородска икона от XIV век

Обр.32. Кръст-енколпион от Херсонес в Крим (XI - XII век)

Обр.33. Кръст-енколпион от Южна Русия (Киев?)(XI - XII век)

Обр.34. Кръст-енколпион от Дръстър (Силистра) (XI - XII век)

Обр.35. Кръст-енколпион от София (XI - XII век)

Обр.36. Кръст-енколпион от Аджуд (Молдавия) (XI - XII век)

Обр.37. Процесиен кръст от Диногеция-Гарван (XI - XII век)

Обр.38. Кръст-енколпион от Видин (XI - XII век)

Обр.39. Кръст енколпион от Жълъд, Врачанско (XI - XII век)

Обр.40. Фреска от Бауит (Египет) (VI век)

Обр.41. Графити от епископската църква в Кърджали (XI век)

Обр.42. Мозаично пано със св.Тодор от базиликата "Св.Димитър" в Солун (VII век)

Обр.43. Св.Онисифор върху мозаичното пано в ротондата "Св.Георги" в Солун (V - VI век)

Обр.44. Мозаична икона със св.Георги от атонския манастир "Ксенофон" (XII век)

Обр.45. Кръст-енколпион със св.Георги от Ветрен, Силистренско (XI в.)

Обр.46. Кръст-енколпион със св.Георги от Бейрут (XI - XII век)

Обр.47. Кръст-енколпион със св.Георги от Ватикана (XI - XII в.)

Обр.48. Фреска със св.Георги от Бауит (VI век)

Обр.49. Светец застъпник (св.Георги?) върху мозаично пано в солунската базилика "Св. Димитър" (VII век)

Обр.50. Стеатитова иконка със св.Георги и св.Тодор, съхранявана в Берлин (XII век)

Обр.51. Стеатитова иконка със св.Георги застъпник от Киев (XII в.)

Обр.52. Сребърна икона от Бочорма (Грузия) (XI - XII век)

Обр.53. Орелефна дървена икона със св.Георги от Костур (XIII в.)

Обр.54. Стенопис от манастирската църква в Кремиковци (XV в.)

Обр.55. Емайлов медалион във Венеция (XIII век)

Обр.56. Грузинска икона от XII век, съхранявана в синайския манастир "Св.Екатерина"

Обр.57. Синайска икона с Дейсис, включващ св.Георги (XII век)

Обр.58. Дървена релефна икона със св.Георги и житийни сцени от Византийския музей в Атина (XIII век)

Обр.59. Дървена релефна икона със св.Георги и житийни сцени, открита в Крим и съхранявана в Киев (XIII век)

Обр.60. Стенопис от XV век в Кремиковци

Обр.61. Стенопис от XII век в църквата "Св.Георги" в Кубриново

Обр.62. Стенопис от църквата "Св.Георги" в Сюпи-Пари (Грузия) (XI - XII век)

Обр.63. Житийните сцени със св.Георги от Кремиковци (XV век)

Обр.64. Римският пълководец Стилихон върху диптих от слонова кост (V век)

Обр.65. Фреска върху колона от Бауит (Египет) (VIII век)

Обр.66. Процесиен кръст от Емеса (VI век)

Обр.67. Каролингски диптих от слонова кост (началото на IX в.)

Обр.68. Странично пано на триптих от слонова кост със св.Георги и св.Тодор от Лувъра (X век)

Обр.69. Св.Георги върху триптих, съхраняван в Ливърпул (X век)

Обр.70. Св.Георги и св.Тодор върху триптих от слонова кост, съхраняван в Ермитажа (X век)

Обр.71. Св.Георги и св.Тодор върху триптих от слонова кост, съхраняван във Ватикана (X век)

Обр.72. Св.Георги и св.Тодор върху плочка от слонова кост, съхранявана във Венеция (XI век)

Обр.73. Кръст енколпион от колекцията на музея в Дъмбартън Оукс (XIII - XIV век)

Обр.74. Стеатитова иконка от Велико Търново (края на XII век)

Обр.75. Фрагмент от стеатитова иконка, съхранявана в музея на Дъмбартън Оукс (XI век)

Обр.76. Алабастрова иконка от Пловдив (XII век)

Обр.77. Стеатитова икона от Херсонес на Крим (XII век)

Обр.78. Стеатитова иконка от Дръстър (Силистра) (края на XI - XII в.)

Обр.79. Камея, съхранявана във Венеция (края на XII - началото на XIII век)

Обр.80. Емайлов медалион върху икона, съхранявана в "Сан Марко" във Венеция (начало на XI век)

Обр.81. Стеатитова иконка, съхранявана в Москва (края на XII - началото на XIII век)

Обр.82. Стеатитова иконка, открита в Херсонес на Крим (XII в.)

Обр.83. Стеатитова икона от атонския манастир "Ватопед" (XI в.)

Обр.84. Икона от XII век в Третяковската галерия, дорисувана в края на XIV век

Обр.85. Мозаично пано в катедралата в Чефалу (Сицилия) (края на XII век)

Обр.86. Фреска от "Дирекли килисе" в Кападокия (началото на XI век)

Обр.87. Фреска в църквата "Панагия" в Асину на о.Кипър (XII в.)

Обр.88. - 90. Сребърни икони от Грузия (XI век)

Обр.91. Св.Филотей върху кутия за писалки от Антинополис (VII в.)

Обр.92. Св.Георги с житиен цикъл - синайска икона от средата на XII - XIII век

Обр.93. Св.Георги с житиен цикъл - синайска икона от XV век

Обр.94. Синайска икона от XIV век

Обр.95. Руска икона от XII век

Обр.96. Синайска икона от XII век

Обр.97. Св.Георги от Драгалевския манастир (XVI век)

Обр.98. Изображение на св.Георги в солунската църква "Св.Николай Орфанос" (XIV век)

Обр.99. Изображение на св.Георги в църквата "Св.Георги" в Курбиново (края на XII век)

Обр.100. Изображение на св.Георги в църквата "Св.Климент" в Охрид (началото на XIV век)

Обр.101. Стенопис в църквата "Св.Симеон" в Сопочани (XIV век)

Обр.102. Стенопис в църквата "Св.Николай" в Сопочани (XIV в.)

Обр.103. Стенопис в кападокийската скална църква "Белисирама" (края на XIII век)

Обр.104. и 105. Част от житийния цикъл на св.Георги в киевската катедрала "Св.София" (XI век)

Обр.106. Изображение на св.Георги в костурската църква "Св.Врачи" (XII век)

Обр.107. Воини светци в католикона на Хилендарския манастир (XIV век)

Обр.108. Св.Георги върху живописната икона от Струга (1266 г.)

Обр.109. Св.Георги воин от манастирската църква в Дечани (XIV в.)

Обр.110. Св.Георги воин от атонския манастир "Прототрон" (XIV в.)

Обр.111. Св.Георги и св.Димитър от лаврата "Св.Атанасий" (XV в.)

Обр.112. Император Василий II с хоругви на воини светци върху миниатюра в псалтира, съхраняван във Венеция (началото на XI век)

Обр.113. Кръст-енколпион от Преслав със св.Георги-воин (X - XI в.)

Обр.114. Емайлов медалион от Грузия (XI - XII век)

Обр.115. Стеатитова икона от XIII век, съхранявана във Виена

Обр.116. Св.Георги върху триптих от слонова кост, съхраняван в Британския музей (X век)

Обр.117. Св.Георги воин върху синайска икона от края на XI в.

Обр.118. Св.Георги върху монетна емисия на Мануил I Комнин (1143 - 1180)

Обр.119. Св.Георги върху монети на Алексий III Ангел (1195 - 1203)

Обр.120. Св.Георги върху монети на Йоан III Дука-Ватаци (1222 - 1254)

Обр.121. Св.Георги върху монети на Йоан II Комнин (1118 - 1143)

Обр.122. Св.Георги и св.Димитър върху печат на севаст Йоан Габрас (XII - XIII век)

Обр.123. Св.Георги върху печат на Давид Ципурелес, патриций и стратег (края на XI век)

Обр.124. Св.Георги върху печат на Константин Мономах, протоспатарий и логотет (1025 - 1028)

Обр.125. Св.Георги върху печат на българския сановник Рафаил от XIV век

Обр.126. Св.Георги върху монети на Георги Тертер I (1280 - 1292)

Обр.127. Св.Георги върху шлема на княз Ярослав Всеволодович (края на XII век)

Обр.128. Монета на Константин Велики

Обр.129. Монета на Валентиниан III

Обр.130. Монета на Маркиан

Обр.131. Монета на Констанс II

Обр.132.и обр.133 Медалиони-амулети със Соломон, поразяващ Демон

Обр.134. Монета на Юстиниан I (527 - 565)

Обр.135. Златен медалион от Албания (X - XI век)

Обр.136. Св.Георги воин в църквата "Св.Георги" в Положко (1345 г.)

Обр.137. Медалион от некропола при Софиана (Италия) (VIII - IX в.)

Обр.138. Медалион със св.Геори воин от Апиария (XI век)

Обр.139. Моливдовул от сбирката на Шлюмберже (VIII - IX в.(?))

Обр.140. Конник-змееборец върху стъклен съд от Мангалия (XV в.)

Обр.141. Светец воин (св.Георги?) върху дървена плочка от Египет (VI - VII век)

Обр.142. Воин светец (св.Георги?) върху арката на Айнхард (началото на IX век)

Обр.143. (Св.Георги?). Фреска в катедралата във Фарас (Нубия) (VIII век)

Обр.144. Воин-светец върху стела от Одзуна (Армения) (VI век)

Обр.145. Глинена лампа от Северна Африка (V - VI век)

Обр.146. Графит от Абдех (Сирия) (VII - VIII век)

Обр.147. Тъкан от Ахмим (IV - V век)

Обр.148. Керамична плочка със св.Георги и св.Христофор от Виница (VI век)

Обр.149. Оловна иконка от Дръстър (Силистра) (началото на XI в.)

Обр.150. Оловна иконка от Средище , Силистренско (начало на XI в.)

Обр.151. Оловна иконка от Скала, Силистренско (началото на XI в.)

Обр.152. Сребърен кръст енколпион от Цар Асен, Силистренско (XI век)

Обр.153. Оловна иконка от Попина, Силистренско (началото на XI в.)

Обр.154. Камея от края на XI век в кабинета на медалите - Париж

Обр.155. Оловна иконка от Средище, Силистренско (началото на XI век)

Обр.156. Оловна иконка от Дръстър (Силистра) (началото на XI в.)

Обр.157. Шиферна иконка от Новгородската школа (XIV век)

Обр.158. Релеф от катедралата "Сан Марко" във Венеция (XIII в.)

Обр.159. Св.Георги върху западните двери на събора в Суздал (XIII век)

Обр.160. Св.Георги върху потир от Спасо-Преображенския манастир (XIII век)

Обр.161. Конници-светци в параклис LI в Бауит (Египет) (VI - VII в.)

Обр.162. Конници светци в параклис LVI в Бауит (Египет) (VI-VII в.)

Обр.163. Релеф от Бауит, вграден в джамията в Дашлут (Египет) (края на IV - V век)

Обр.164. Архангел поразява змей; каролингска плочка от слонова кост (IX век)

Обр.165. Воин-конник върху египетска (коптска) тъкан (VI - VIII в.)

Обр.166. Христос триумфатор върху мозаично пано в архиепископската катедрала в Равена (VI век)

Обр.167. Воин конник, щемпелуван върху белоглинен глазиран съд, открит в Несебър (X век)

Обр.168. Костна плочка със св.Тодор от Абу Саргах до Кайро (XIII век)

Обр.169. Костна плочка със св.Георги (?) от Абу Саргах (XIII в.)

Обр.170 и 171. Керамични икони от Сиди Хасан (Тунис) (V - VI в.)

Обр.172. Костна пластинка с воин драконоборец (св.Константин Велики?) от VI век

Обр.173. Костна пластинка с воин светец (св.Георги?) от Бауит (VI век)

Обр.174. Св.Георги и св.Тодор върху миниатюра от Южна Италия (около 1200 година)

Обр.175. Релефна дървена икона от Созопол (XIII век)

Обр.176. Керамична икона от Виница в Македония със св.Георги и св.Христофор (VI век)

Обр.177. Релефна икона от Созопол (XIII век)

Обр.178. Керамична икона от Виница със св.Тодор-змееборец (VI век)

Обр.179. Стенопис в кападокийската скална църква "Св.Варвара" (XI век)

Обр.180. Сребърен медалион със св.Георги змееборец и св.Даниил от крепостта Цар Асен до Дръстър - Силистра (края на X век)

Обр.181. Медалион със св.Георги и св.Мина от кримския некропол в Суук Су (VII - VIII век)

Обр.182. Медалион от манастира на чъргубиля Мостич в Преслав (X век)

Обр.183. Оловна плочка от крепостта Цар Асен до Дръстър (X - XI век)

Обр.184. Белоглинен византийски съд с щемпелуван конник змееборец от Крим (X век)

Обр.185. Фибула от Египет, съхранявана в Страсбург, със светец-змееборец (св.Георги?) (VI век)

Обр.186-189. Грузински сребърни икони със св.Георги конник от X - XI век

Обр.190. Синайска икона със св.Георги и св.Тодор от VIII - IX в.

Обр.191. Конник змееборец (св. Константин Велики?) върху арката на Айнхард (началото на IX век)

Обр.192. Стенопис в църквата при Тхалин (Армения) от VII в.

Обр.193. Св.Сисиниус. Стенопис от Бауит в параклис XVII (VI - VII век)

Обр.194. Каменен релеф с воин светец от Бауит (VI век)

Обр.195. Стенопис в кападокийската скална църква "Каранлек килисе" (XI век)

Обр.196 и 197. Изображения на св.Георги върху грузински емайлови плочки от XIV век

Обр.198. Фрагмент от сграфито-паница от Крим със св.Георги (XIV в.)

Обр.199. Графит върху камък със св.Георги драконоборец от Крим (XIV - XV век)

Обр.200. Сграфито-паница от Крим със св.Георги змееборец (XIV в.)

Обр.201. Св.Георги конник върху сребърна чаша от Березова (Южна Русия) (XII век)

Обр.202. Св.Георги конник върху стеатитова иконка от Флоренция (края на X век)

Обр.203. Св.Георги конник върху стеатитова иконка от Анжер (Франция) (Сега в неизвестност) (края на X век)

Обр.204. Св.Георги върху стеатитова икона, съхранявана в Берлин (XIV век)

Обр.205. Мозаично пано със св.Георги драконоборец, съхранявано в Лувъра (XIV век)

Обр.206. Св.Георги змееборец върху стеатитова иконка от Балтимор (XI - XII век)

Обр.207. Каменна икона със св.Георги змееборец от Крим (XV в.)

Обр.208. Св.Георги змееборец върху капак на сандъче от слонова кост, съхраняван в музея на гр.Майнц (XII век)

Обр.209. Иконата със св.Георги Зографски (XIV век)

Обр.210. Икона със св.Георги на трон, съхранявана в криптата на катедралния храм "Св.Александър Невски" в София (края на XIV век)

Обр.211. Св.Георги драконоборец върху новгородска икона от XIV в.

Обр.212. Св.Георги драконоборец върху синайска икона от XIV-XV в.

Обр.213. Св.воини-конници в скална църква под крепостта "Ески Кермен" в Крим (XIII век)

Обр.214. Св.Георги върху грузински олтарен кръст от XV век

Обр.215. Св.Георги и чудото с царкинята върху стенопис в кремиковската църква (края на XV век)

Обр.216. Св.Георги конник в църквата на Кремиковския манастир

Обр.217. Св.Георги поразява Диоклециан - стенопис в грузинската църква в Накипари (XI век)

Обр.218. Св.Георги змееборец върху стенопис от Календзиха (Грузия) (края на XIV век)

Обр.219. Св.Георги и чудото с царкинята. Фреска в църквата в Стара Ладога от края на XII век

Обр.220. Св.Георги змееборец върху сребърен съд от Южна Русия (края на XIV - XV век)

Обр.221. Чудото на св.Георги с царската дъщеря. Стенопис от края на XV век в църквата на Кремиковския манастир

Обр.222. Чудото на Св.Георги с царската дъщеря. Стенопис от края на XV век в църквата на Драгалевския манастир

Обр.223. Мъчението с колелото и чудото с царската дъщеря върху фреска от XI - XII век в Убиси (Грузия)

Обр.224. Св.Георги и св.Тодор. Релеф от XI век върху фасадата на църквата в Никордзминда (Грузия)

Обр.225. Част от житийния цикъл в Накипари (Грузия) (XI век)

Обр.226. Св.Георги конник в Джурджеви Ступови (около 1170 г.)

Обр.227. Св.Георги на трон в кремиковската църква (края на XV в.)

Обр.228. Св.Георги на трон върху фасадата на "Св.Марко" във Венеция (XIII век)

Обр.229. Св.Георги на трон върху грузински процесиен кръст от XV - XVI век

Обр.230. Св.Георги на трон върху костна пластина от Крим (XI в.)

Обр.231. Църковен сребърен кръст от Местия (Сети) в Грузия (XI в.)

Обр.232. Чудото с царската дъщеря и спасения юноша. Стенопис от XI - XII век в църквата при Икви (Грузия)

Обр.233. Чудото с царската дъщеря и част от житийния цикъл в църквата при Ачи (Грузия) (XI - XII век)

Обр.234. Част от житийния цикъл и чудото с царкинята в църквата при Бочорма (XI век)

Обр.235. Житийният цикъл на св.Георги в Старо Нагоричино (началото на XIV век)

а. Св.Георги раздава богатството си на бедните
б. Възкресяването на мъртвеца
в. Мъчението с куките
г. Мъчението с камъка
д. Св.Георги дискутира с Диоклециан и промушването с копието
е. Осъждането на св.Георги и царица Александра
ж. Бичуването на светеца
з. Мъчението в ямата с вар
и. Събарянето на идолите и чудото с дракона
к. Мъчението с ямата и даването на отровата
л. Мъчението с колелото и ангелската намеса
м. Екзекуцията и погребението на св.Георги
н. Мъчението с гвоздеите
о. Диоклециан наблюдава мъченията
п. Чудото с дракона и царкинята

Обр.236. Част от житийния цикъл в Дечани от края на XIV век

а. Св.Георги пред Диоклециан
б. Св.Георги в тъмницата
в. Мъчението с куките
г. Чудото с дракона

Обр.237. Икона на св.Георги с житийни сцени от Струга (средата на XIV век)

Обр.238. Новгородска икона от края на XIV век. Св.Георги змееборец спасява царкинята и житиен цикъл

Обр.239. Мъченията на св.Георги със стъргалки и факли в "Св.Врачи" в Кастория (Костур) (около 1180 година)

Обр.240. Част от житийния цикъл на св.Георги в Накипари (Грузия) (XII век)

Обр.241. Част от житийния цикъл на св.Георги в Икви (Грузия) (края на XI - XII век)

Обр.242. Част от житийния цикъл на св.Георги в Цвирими (Грузия) (XIV век)

Обр.243. Св.Георги поразява Диоклециан. Грузински релеф от VII век в църквата в Мартвили

Обр.244. Св.Георги и св.Тодор поразяват дракони. Релеф от VII век в църквата в Мартвили

Обр.245. Византийски печат с изображение на св.Георги конник и змееборец от втората половина на X век (по В.Заибт)

Обр.246. Медалион с изображения на воин змееборец и светия орант (св.Текла или св.Даниил) (VI - VIII век)

Обр.247. Позлатена сребърна икона от Варненско със св.Георги-воин (втората половина на XIII век)

Обр.248. Позлатен сребърен медалион със св.Георги-воин от Варненско (втората половина на XIII век)

ILLUSTRATIONS - PLATES

Pl. 1. Round church (Rotunda) St. George in Sofia (V-th c.).

Pl. 2. Martyrium St. George in Ezra, Syria (IV-th c.).

Pl. 3. Round church (Rotunda) St. George in Thessalonica (V-th c.).

Pl. 4. The Monasterial church St. George in Ravna, near Varna (end of IX-th - beginning of X-th c.).

Pl. 5. The Monasterial church St. George in Mangana district in Constantinople (middle of XI -th c.).

Pl. 6. Ceramic medallion showing St. George Martyr from Preslav (first half of the X-th c.).

Pl. 7. Ceramic medallion showing St. George Martyr from Nicomedia (second half of the X-th c.).

Pl. 8. Icon from Mount Sinai dated VI-VII-th c. conserved in Moscow.

Pl. 9. Fresco in the Cappadocian church Aggah Kilice (VI-th c.).

Pl. 10. Part of small steatite icon from Veliko Tirnovo (end of X-th - beginning of XI-th c.).

Pl. 11. St. George Martyr, altar doors from Mount Sinai (XI-th c.).

Pl. 12. Chalcedony cameo from the Hermitage (X-th c.).

Pl. 13. Georgian enamel plate (XI-th c.).

Pl. 14. Enamel medallion from the ex-Zvenigor collection (XI-th c.).

Pl. 15. Small icon from Novgorod (XV-th c.).

Pl. 16. Enamel plate from Venice (XII-th c.).

Pl. 17. Enamel plate conserved in the Fisher-Morgan collection of antiquities (VII-th c.).

Pl. 18. Fresco in the church Protothrone, Halki (XI-th c.).

Pl. 19. Portrait of emperor Manuel III (1390-1416) in the church St. Sophia, Trapezund (end of XIV-th c.).

Pl. 20. Fresco in the „Red church“ near Perushtitza (XIV-th c.).

Pl. 21. Fresco in the church Protothrone, Halki (XI-th c.).

Pl. 22. Fresco in the church St. George Diassoritis on the isle of Nahos (XI-th c.).

Pl. 23. Fresco in the church St. George Diassoritis on the isle of Nahos (XI-th c.).

Pl. 24. Multi figure steatite icon with Dejesus and saints, the Hermitage (beginning of XI-th c.).

Pl. 25. Multi figure steatite icon with Dejesus and saints, the Louvre (beginning of XI-th c.).

Pl. 26. Icon from Mount Sinai (XII-th c.).

Pl. 27. Byzantine miniature (XI-th c.).

Pl. 28. Mosaic in the Kahric mosque (beginning of XIV-th c.).

Pl. 29. Mosaic in St. Luca in Phokida (XI-th c.).

Pl. 30. Part of ivory triptych showing St. George and St. Theodore martyrs, conserved in Rome (X-th c.).

Pl. 31. St. George martyr and warrior on Novgorod icon (XIV-th c.).

Pl. 32. Encolpion cross from Hersones, Crimea (XI-XII-th c.).

Pl. 33. Encolpion cross from South Russia (Kiev?) (XI-XII-th c.).

Pl. 34. Encolpion cross from Durostorum (Silistra) (XI-XII-th c.).

Pl. 35. Encolpion cross from Sofia (XI-XII-th c.).

Pl. 36. Encolpion cross from Adjud (Moldavia) (XI-XII-th c.).

Pl. 37. Procession cross from Dinogetsium-Garvan (XI-XII-th c.).

Pl. 38. Encolpion cross from Vidin (XI-XII-th c.).

Pl. 39. Encolpion cross from Jelud, near Vratsa (XI-XII-th c.).

Pl. 40. Fresco from Baouite, Egypt (VI-th c.).

Pl. 41. Graffiti from the cathedral church in Kardjali (XI-th c.).

Pl. 42. Mosaic showing St. Theodore from the basilica St. Demeter in Thessalonica (V-VI-th c.).

Pl. 43. St. Onesimus on a mosaic in the round church (rotunda) St. George in Thessalonica (V-VI-th c.).

Pl. 44. Mosaic icon showing St. George from the Mount Athos' monastery Xenophon (XII-th c.)

Pl. 45. Encolpion cross with St. George from Vetren, near Silistra (XI-th c.).

Pl. 46. Encolpion cross with St. George from Beirut (XI-XII-th c.).

Pl. 47. Encolpion cross with St. George from Vatican (XI-XII-th c.).

Pl. 48. Fresco with St. George from Baouite (VI-th c.).

Pl. 49. Patron-saint (St. George?) on a mosaic from the basilica St. Demeter in Thessalonica (VII-th c.).

Pl. 50. Steatite icon showing St. George and St. Theodore conserved in Berlin (XII-th c.).

Pl. 51. Steatite icon showing St. George Patron, Kiev (XII-th c.).

Pl. 52. Silver icon from Bochorma, Georgia (XI-XII-th c.).

Pl. 53. Wooden carved icon showing St. George from Kostur (XIII-th c.).

Pl. 54. Fresco from the Monasterial church in Kremikovtsi (XV-th c.).

Pl. 55. Enamel medallion from Venice (XII-th c.).

Pl. 56. Georgian icon dated XII-th c. and conserved in the Mount Sinai monastery St. Catherine.

Pl. 57. Mount Sinai icon with Dejesus, including St. George (XII-th c.).

Pl. 58. Wooden carved icon showing St. George and scenes from his vitae from the Byzantine museum in Athens (XIII-th c.).

Pl. 59. Wooden carved icon showing St. George and scenes from his vitae found in Crimea, but conserved in Kiev (XIII-th c.).

Pl. 60. Fresco from the Monasterial church in Kremikovtsi (XV-th c.).

Pl. 61. Fresco from the church St. George in Koubrinovo (XII-th c.).

Pl. 62. Fresco from the church St. George in Syoupe-Pari, Georgia (XI-XII-th c.).

Pl. 63. Scenes from the vita of St. George, mural paintings in the monastery church in Kremikovtsi (XV-th c.).

Pl. 64. The roman general Stilichon on an ivory diptych (V-th c.).

Pl. 65. Fresco on a column from Baouite, Egypt (VIII-th c.).

Pl. 66. Procession cross from Emessa (VI-th c.).

Pl. 67. Ivory Carolingian diptych (IX-th c.).

Pl. 68. Side panel from ivory triptych showing St. George and St. Theodore in the Louvre (X-th c.).

Pl. 69. Triptych showing St. George, Liverpool (X-th c.).

Pl. 70. Ivory triptych showing St. George and St. Theodore from the Hermitage (X-th c.).

Pl. 71. Ivory triptych showing St. George and St. Theodore from Vatican (X-th c.).

Pl. 72. Small ivory plate showing St. George and St. Theodore conserved in Venice (XI-th c.).

Pl. 73. Encolpion cross from the collection of the Dumbarton Oaks museum (XIII-XIV-th c.).

Pl. 74. Small steatite icon from Veliko Tirnovo (end of XII-th c.).

Pl. 75. Part of small steatite icon conserved in Dumbarton Oaks (XI-th c.).

Pl. 76. Alabaster icon from Plovdiv (XII-th c.).

Pl. 77. Small steatite icon from Hersones, Crimea (XII-th c.).

Pl. 78. Small steatite icon from Durostorum - Silistra (end of XI-XII-th c.).

Pl. 79. Cameo conserved in Venice (end of XII-th - beginning of XII-th c.).

Pl. 80. Enamel medallion on an icon conserved in San Marc in Venice (beginning of XI-th c.)

Pl. 81. Small steatite icon conserved in Moscow (end of XII-th - beginning of XII-th c.).

Pl. 82. Small steatite icon from Hersones, Crimea (XII-th c.).

Pl. 83. Small steatite icon from the Mount Athos monastery Vatopede (XI-th c.).

Pl. 84. Twelfth century icon from the Tretyakov Gallery, Moscow, finished in the fourteenth century.

Pl. 85. Mosaic panel in the Chiefallo cathedral, Sicily (end of XII-th c.).

Pl. 86. Fresco from Direkli Kilice in Cappadocia (beginning of XI-th c.).

Pl. 87. Fresco in the church Panagyria in Assinou, Cyprus (XII-th c.).

Plates 88 - 90. Silver icons from Georgia (XI-th c.).

Pl. 91. St. Philotheus' image on a box for pen from Antinopolis (VII-th c.).

Pl. 92. St. George with a vitae cycle - icon from Mount Sinai (XII-XIII-th c.).

Pl. 93. St. George with a vitae cycle - icon from Mount Sinai (XV-th c.).

Pl. 94. Icon from Mount Sinai (XIV-th c.).

Pl. 95. Russian icon (XII-th c.)

Pl. 96. Icon from Mount Sinai (XII-th c.).

Pl. 97. St. George in the monastery of Dragalevtsi, near Sofia, Bulgaria (XVI c.).

Pl. 98. Image of St. George in the church St. Nicolas Orphanos in Thessalonica (XIV-th c.).

Pl. 99. Fresco image of St. George from the church dedicated to him in Koubrinovo (XII-th c.).

Pl. 100. Fresco image of St. George from the church St. Clement in Ohrid (beginning of XIV-th c.).

Pl. 101. Fresco in the church St. Simon in Sopochany (XIV-th c.).

Pl. 102. Fresco in the church St. Nicolas in Sopochany (XIV-th c.).

Pl. 103. Fresco in the cappadocian rock church Bellisirama (end of XIII-th c.).

Pl. 104 - 105. Part of the vitae cycle of St. George in the cathedral church St. Sophia in Kiev (XII-th c.)

Pl. 106. Image of St. George in the church St. Vrachi in Costur (XII-th c.).

Pl. 107. Saints warriors in the Hilendar monastery catholicon' (XIV-th c.).

Pl. 108. St. George in the pictorial icon from Struga (1266).

Pl. 109. St. George Warrior in the monastery church in Dechani (XIV-th c.).

Pl. 110. St. George Warrior in the Mount Athos monastery Protothrone church (XIV-th c.).

Pl. 111. St. George and St. Demeter in the St. Athanasius monastery (XV-th c.).

Pl. 112. The emperor Basil II with gonfalons imaging saints-warriors, miniature in the psaltery conserved in Venice (beginning of XI-th c.).

Pl. 113. St. George Warrior on an encolpion cross from Preslav (X-XI-th c.).

Pl. 114. Enamel medallion from Georgia (XI-XII-th c.).

Pl. 115. Steatite icon dated from the thirteenth century, conserved in Vienna.

Pl. 116. St. George on an ivory triptych conserved in the British Museum (X-th c.).

Pl. 117. St. George Warrior on a Mount Sinai icon from the end of eleventh century.

Pl. 118. St. George on a monetary emission of the emperor Manuel I Comnene (1143-1180).

Pl. 119. St. George's image on coinage by the emperor Alexius III Angel (1195-1203).

Pl. 120. St. George's image on coinage by the emperor John III Duke-Vatatsi (1222-1254).

Pl. 121. St. George's image on coinage by the emperor John II Comnene (1118-1143).

Pl. 122. St. George and St. Demeter on a seal by the sevastocratos John Gabras (XII-XIII-th c.).

Pl. 123. ST. George on a seal by David Tzipoureles, patrician and strategue (end of XI-th century).

Pl. 124. St. George on a seal by Constantine Monomachos, protospatarius and logosthetos (1025-1028).

Pl. 125. St. George on a seal by the Bulgarian official Raphael dated fourteenth century.

Pl. 126. St. George's image on coinage by the Bulgarian king George I Tervel (1280-1292).

Pl. 127. Image of St. George on the shield of kniaz Yaroslav Vsevolodovich (end of XII-th c.).

Pl. 128. Coin by the emperor Constantine I the Great.

Pl. 129. Coin by the emperor Valentinian III.

Pl. 130. Coin by the emperor Markian.

Pl. 131. Coin by the emperor Constance II.

Plates 132 - 133. Medallion-fetish imaging king Salomon slaying a demon.

Pl. 134. Coin by the emperor Justinian I (527-565).

Pl. 135. Golden medallion from Albania (X-XI-th c.).

Pl. 136. St. George Warrior in the church dedicated to him in Polojko (1345).

Pl. 137. Medallion from the necropolis near Sophiana, Italy (VIII-IX-th c.).

Pl. 138. Medallion with the image of St. George Warrior from Apiaria (XI-th c.).

Pl. 139. Seal from the collection Schluberger (VIII-IX-th c.).

Pl. 140. Horseman dragon-fighter on glass container from Mangalia (XV-th c.).

Pl. 141. Saint-warrior (St. George?) on wooden plate from Egypt (VI-VII-th c.).

Pl. 142. Saint-warrior (St. George?) on the Eginhard's arch (beginning of IX-th c.).

Pl. 143. (St. George?) Fresco in the cathedral in Faras, Nubia (VIII-th c.).

Pl. 144. Saint-warrior on column from Odzuna, Armenia (VI-th c.).

Pl. 145. Ceramic lamp from North Africa (V-VI-th c.).

Pl. 146. Graffiti from Abdeh, Syria (VII-VIII-th c.).

Pl. 147. The tissue from Ahmeme (IV-V-th c.).

Pl. 148. Ceramic plate with the images of St. George and St. Christopher from Vinitsa (VI-th c.).

Pl. 149. Lead icon from Durostorum, Silistra (beginning of XI-th c.).

Pl. 150. Lead icon from Sredishte (?), near Silistra (beginning of XI-th c.).

Pl. 151. Lead icon from Skala, near Silistra (beginning of XI-th c.).

Pl. 152. Silver encolpion cross from the village Tsar Assen, near Silistra (XI-th c.).

Pl. 153. Lead icon from Popina (?), near Silistra (beginning of XI-th c.).

Pl. 154. Cameo from the end of eleventh century in the Cabinet des Medailles in the Louvre, Paris.

Pl. 155. Lead icon from Sredishte, near Silistra (beginning of XI-th c.).

Pl. 156. Lead icon from Durostorum, Silistra (beginning of XI-th c.).

Pl. 157. Shifter icon from the Novgorod School (XIV-th c.).

Pl. 158. Relief in the cathedral San Marko in Venice (XIII-th c.).

Pl. 159. St. George on the western doors of the cathedral in Suzdal (XIII-th c.).

Pl. 160. St. George on chalice from the Spass-Preobrajenie monastery (XIII-th c.).

Pl. 161. Horsemen-saints in the chapel LI in Baouite, Egypt (VI-VII-th c.).

Pl. 162. Horsemen-saints in the chapel LVI in Baouite, Egypt (VI-VII-th c.).

Pl. 163. Relief from Baouite included in the mosque in Dashlout, Egypt (end of IV-V-th c.).

Pl. 164. Archangel slaying dragon, ivory Carolingian plate (IX-th c.).

Pl. 165. Image of a warrior-horseman on Egyptian (Coptic) tissue (VI-VIII-th c.).

Pl. 166. Christ Triumphant, mosaic in the archbishop's church in Ravenna (VI-th c.).

Pl. 167. Horseman warrior on a white ceramic container from Messembria (X-th c.).

Pl. 168. Bone plate with St. Theodore engraved, from Abu Sargah, near Cairo (XIII-th c.).

Pl. 169. Bone plate with St. George engraved, from Abu Sargah, near Cairo (XIII-th c.).

Plates 170 and 171. Ceramic icons from Siddi Hasan, Tunisia (V-VI-th c.).

Pl. 172. Bone plate with engraved warrior dragon-fighter (St. Constantine I the Great?), dated sixth century.

Pl. 173. Bone plate with warrior-saint (St. George) from Baouite (VI-th c.).

Pl. 174. St. George and St. Theodore on a miniature from South Italy (circa 1200).

Pl. 175. Wooden relief icon from Sozopol (XIII-th c.).

Pl. 176. Ceramic icon with the images of St. George and St. Christopher from Vinitsa, Macedonia, sixth century.

Pl. 177. Relief icon from Sozopol (XII-th c.).

Pl. 178. Ceramic icon from Vinitsa showing St. Theodore dragon-fighter (VI-th c.).

Pl. 179. Fresco in the cappadocian rock church St. Barbara, eleventh century.

Pl. 180. Silver medallion showing St. George dragon-fighter and St. Daniel from the fortress near Tsar Assen, close to Durostorum, Silistra (end of X-th c.).

Pl. 181. Medallion from the Crimean necropolis in Sook Soo (VII-VIII-th c.).

Pl. 182. Medallion from the monastery of echirgiou-boila Mostic near Preslav, tenth century.

Pl. 183. Lead plate from the fortress near Tsar Assen, close to Durostorum, Silistra (end of X-th c.).

Pl. 184. White ceramic Byzantine container with sealed horseman dragon-fighter from Crimea, tenth century.

Pl. 185. Phibule from Egypt, conserved in Strasbourg, with the image of a saint dragon-fighter (St. George?) (VI-th c.).

Plates 186 - 189. Georgian silver icons with St. George horseman from tenth and eleventh century.

Pl. 190. Mount Sinai icon with St. George and St. Theodore (VIII-IX-th c.).

Pl. 191. Horseman-warrior (St. Constantine I the Great) on the Eginhard's arch (beginning of IX-th c.).

Pl. 192. Fresco in the church near Thaline, Armenia, seventh century.

Pl. 193. St. Syssinius. Fresco in chapel X in Baouite (VI-VII-th c.).

Pl. 194. Stone relief with warrior saint from Baouite, sixth century.

Pl. 195. Fresco in the cappadocian rock church Karanlek Kilice, eleventh century.

Plates 196 and 197. Images of St. George on enamel plates from Georgia, fourteenth century.

Pl. 198. Part of black painted pottery plate with St. George, Crimea, fourteenth century.

Pl. 199. Graphite on stone with St. George dragon-fighter, Crimea, (XIV-XV-th c.).

Pl. 200. Part of black painted pottery plate with St. George dragon-fighter, Crimea, fourteenth century.

Pl. 201. St. George horseman on a silver cup from Berezova, South Russia, twelfth century.

Pl. 202. St. George horseman on a steatite icon from Florence, end of tenth century.

Pl. 203. St. George horseman on a steatite icon from Anger, France (unknown localization at present), end of tenth century.

Pl. 204. St. George horseman on a steatite icon conserved in Berlin, fourteenth century.

Pl. 205. Mosaic showing St. George dragon-fighter, conserved in the Louvre, Paris, fourteenth century.

Pl. 206. St. George dragon-fighter on steatite icon from Baltimore (XI-XII-th c.).

Pl. 207. Stone icon from Crimea showing St. George dragon-fighter, fifteenth century.

Pl. 208. St. George dragon-fighter on a cover of ivory box conserved in the museum of Mainz, twelfth century.

Pl. 209. The icon with St. George Zograph, fourteenth century.

Pl. 210. Icon showing St. George enthroned from the crypt of the cathedral church St. Alexander of Neva in Sofia, end of fourteenth century.

Pl. 211. St. George dragon-fighter from an icon from Novgorod, fourteenth century.

Pl. 212. St. George dragon-fighter from an icon from Mount Sinai (XIV-XV-th c.).

Pl. 213. Saints warriors-riders in the rock church under the fortress Eski Kermen in Crimea, thirteenth century.

Pl. 214. St. George on a Georgian altar cross from fifteenth century.

Pl. 215. St. George and the miracle with the royal daughter, fresco in the monastery church near Kremikovtsi, end of fifteenth century.

Pl. 216. St. George horseman, fresco in the monastery church near Kremikovtsi.

Pl. 217. St. George slaying Diocletian - fresco in the Georgian church in Nakipari, eleventh century.

Pl. 218. St. George dragon-fighter fresco from the church Kalendziha, Georgia, end of fifteenth century.

Pl. 219. St. George and the miracle with the royal daughter, fresco in the church in Old Ladoga, end of twelfth century.

Pl. 220. St. George dragon-fighter on a silver cup from South Russia (end of XIV-beginning of XV-th c.).

Pl. 221. St. George and the miracle with the royal daughter, fresco in the monastery church near Kremikovtsi, end of fifteenth century.

Pl. 222. St. George and the miracle with the royal daughter, fresco in the monastery church near Dragalevtsi, end of fifteenth century.

Pl. 223. The torture on the wheel and the miracle with the royal daughter on a fresco in the church of Ubissi, Georgia, eleventh-twelfth centuries.

Pl. 224. St. George and St. Theodore. Relief on the front of the church in Nikordzminda, Georgia, eleventh century.

Pl. 225. Part of St. George's vita in Nakipari, Georgia, eleventh century.

Pl. 226. St. George horseman in Georgevi Stupovi (circa 1170).

Pl. 227. St. George enthroned in the church of Kremikovtsi, end of fifteenth century.

Pl. 228. St. George enthroned on the front of the cathedral San Marco in Venice, thirteenth century.

Pl. 229. St. George enthroned on a Georgian ceremonial cross (XV-XVI-th c.).

Pl. 230. St. George enthroned on a bone plate from Crimea, eleventh century.

Pl. 231. Silver cross from Mestia (Seti) in Georgia, eleventh century.

Pl. 232. St. George and the miracle with the royal daughter, fresco from the eleventh-twelfth century in the church near Ikvi, Georgia.

Pl. 233. The miracle with the royal daughter and part of the vita cycle in Achi, Georgia, eleventh-twelfth century.

Pl. 234. Part of the vita cycle and the miracle with the royal daughter in the church of Bochorma, eleventh century.

Pl. 235. The vitae cycle of St. George in Staro Nagorichino, beginning of the fourteenth century.

a. St. George gives away his wealth to the poor.
b. The resurrection of the dead man.
c. The torture with the hooks.
d. The torture with the stone.
e. St. George discusses with Diocletian and the piercing with the lance.
f. The trial of St. George and the empress Alexandra.
g. The flagellation of the saint.
h. The torture in the lime.
i. The breaking of the idols and the miracle with the dragon.
k. The torture in the tomb and the empoisoning.
l. The torture with the wheel and the angel's intervention.
m. The execution and the burial of St. George.

n. The torture with the nails.
o. Diocletian watches the tortures.
p. The miracle with the dragon and the princess.

Pl. 236. Part of the vita cycle in Dechani, end of fourteenth century.
a. St. George in front of Diocletian.
b. St. George in jail.
c. The torture with the hooks.
d. The miracle with the dragon.

Pl. 237. Icon of St. George with scenes from the vitae in Struga, middle of fourteenth century.

Pl. 238. St. Gorge dragon-fighter saves the princess and part of the vitae cycle. Icon from Novgorod, end of fourteenth century.

Pl. 239. The tortures of St. George with graters and torches in the church St. Vrachi in Kastoria, Kostur (circa 1180).

Pl. 240. Part of the vitae cycle of St. George in Nakipari, Georgia, end of twelfth century.

Pl. 241. Part of the vitae cycle of St. George in Ikvi, Georgia (end of XI-XII-th c.).

Pl. 242. Part of the vitae cycle of St. George in Tzvirmi, Georgia fourteenth century.

Pl. 243. St. George slaying Diocletian, the church in Martvili, Georgian Relief from seventh century.

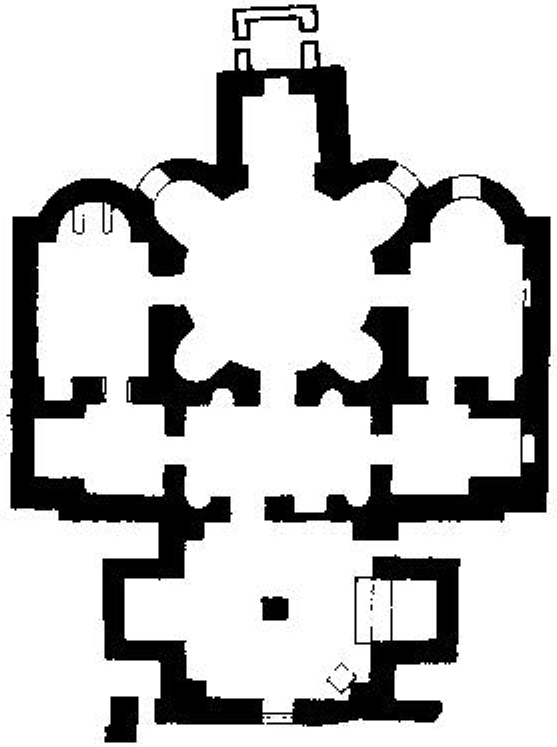
Pl. 244. St. George and St. Theodore slaying dragons the church in Martvili, Georgian relief from the seventh century

Pl. 245. Byzantine seal with the image of St. George horseman and dragon fighter in the second half of tenth (acc. V. Zaibt).

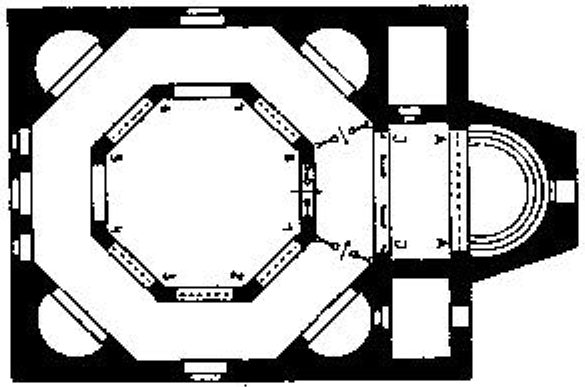
Pl. 246. Medallion with the image of warrior dragon-fighter and a saint orantos (St. Tekla or St. Daniel) (VI-VIII-th c.).

Pl. 247. Silver icon with St.George from the region of Varna (XIII c.)

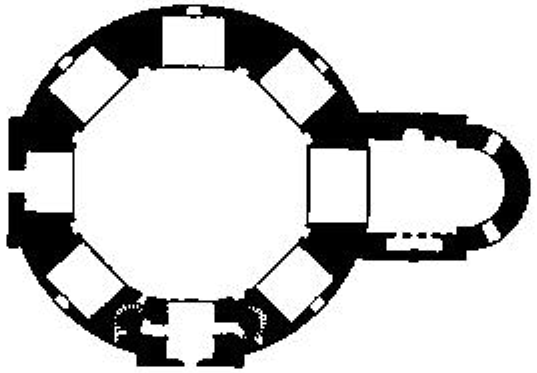
Pl. 248. Silver medallion with St.George from the region of Varna (XIII c.)



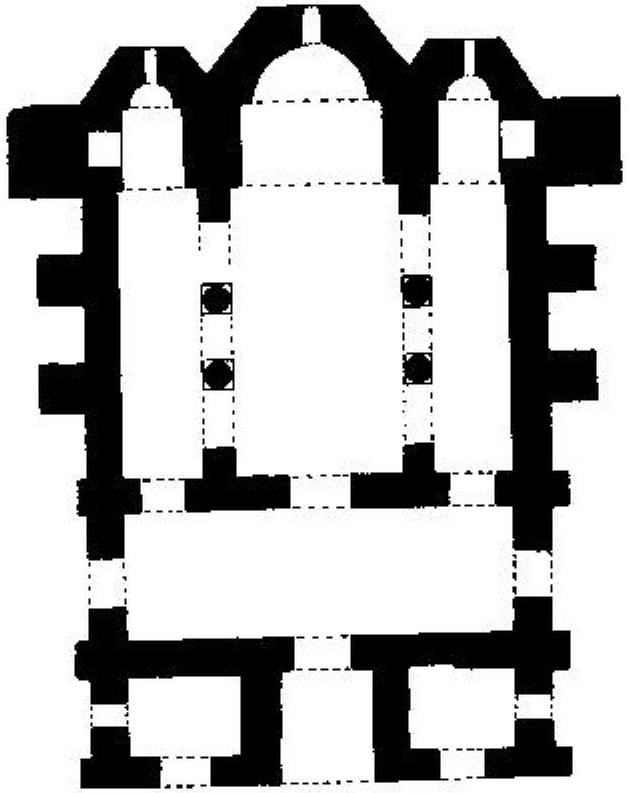
Обр.1



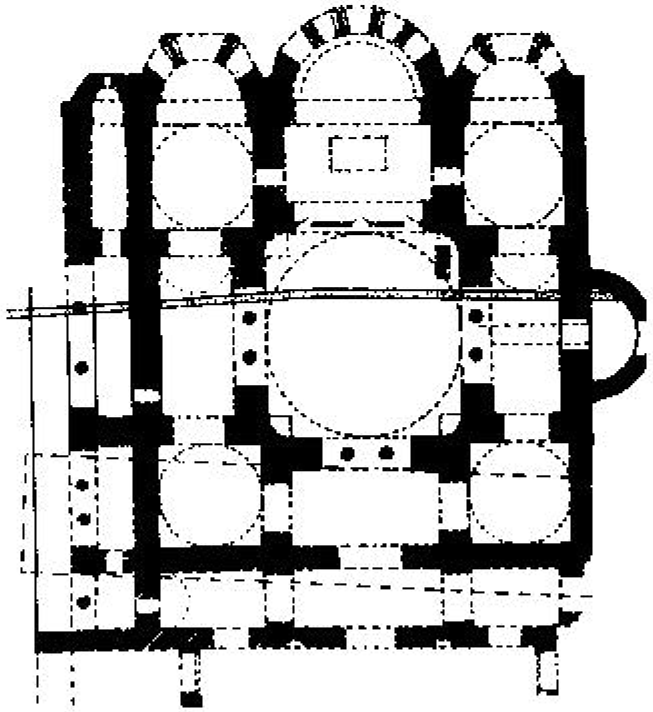
Обр.2



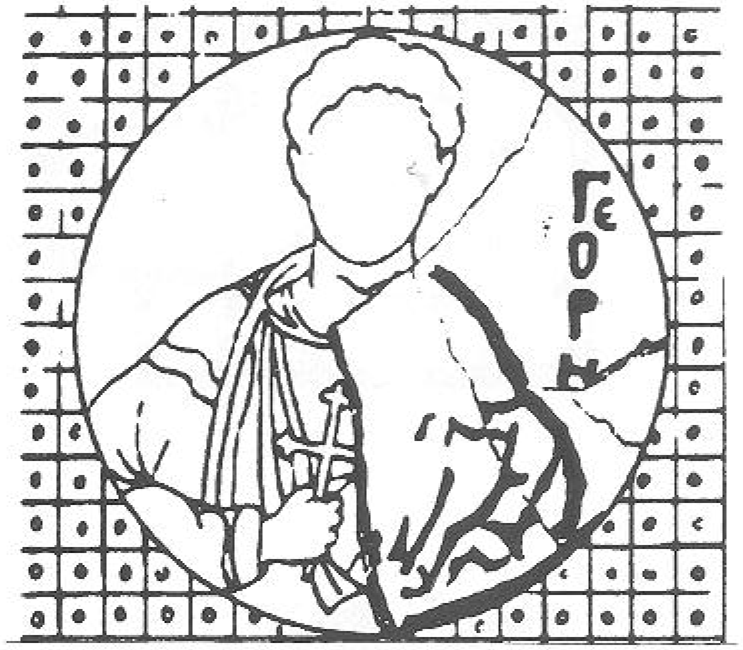
Обр.3



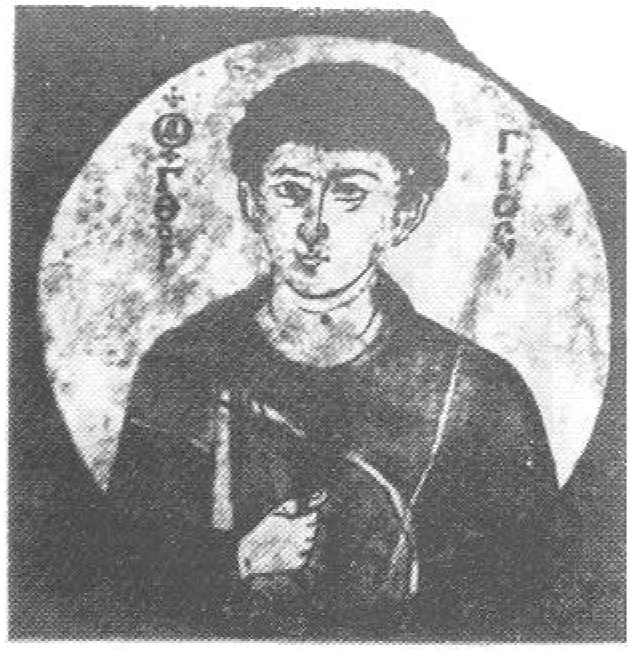
Обр.4



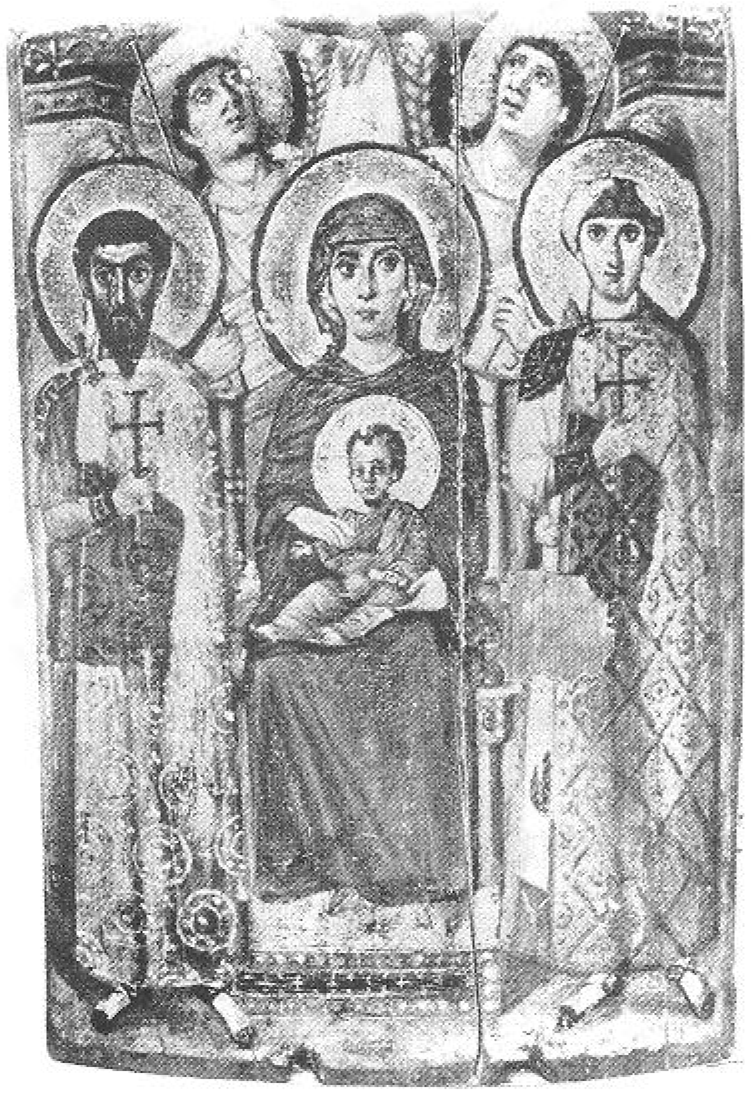
Обр.5



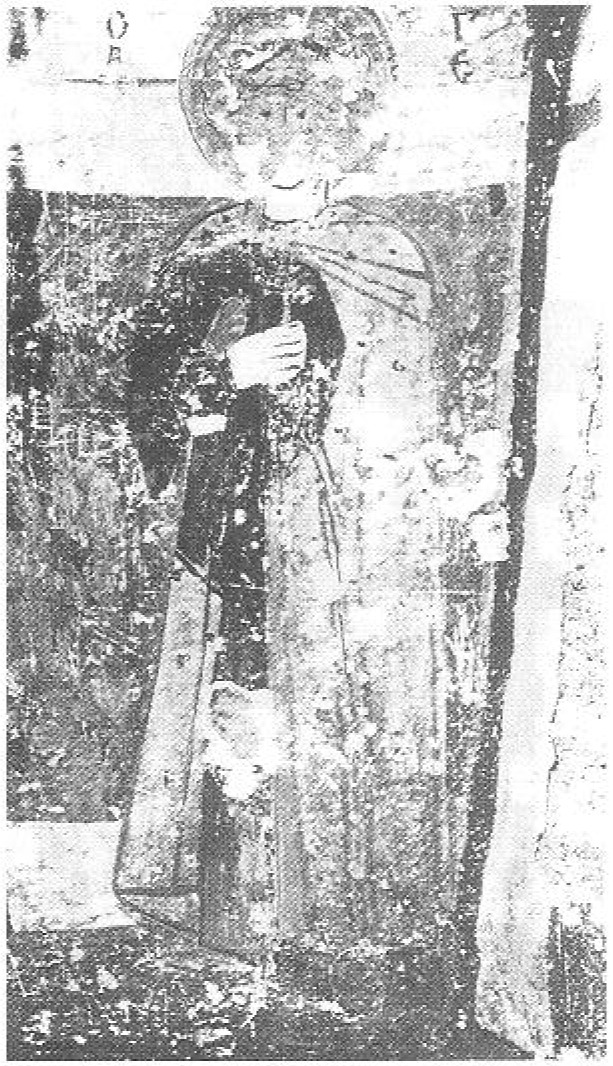
Обр.6



Обр.7



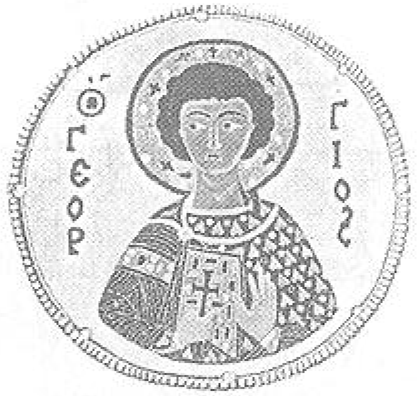
Обр.8



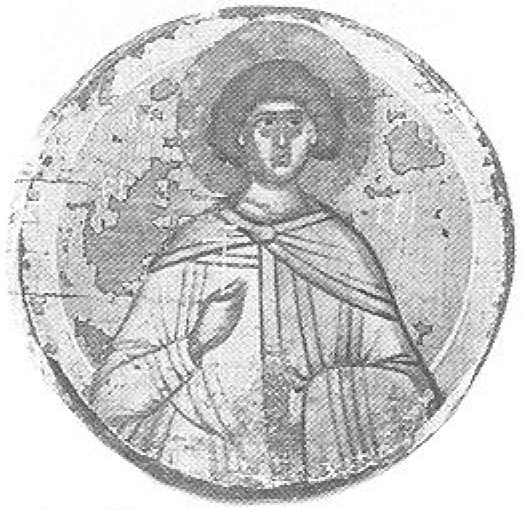
Обр.9

Обр.10

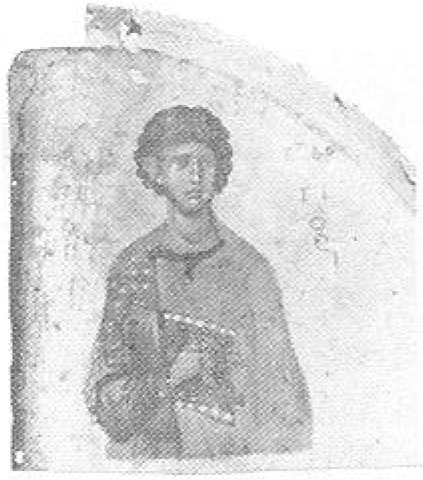
Обр.12



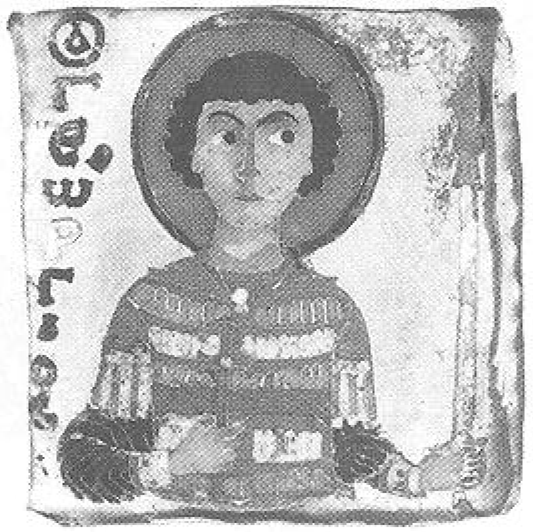
Обр.14



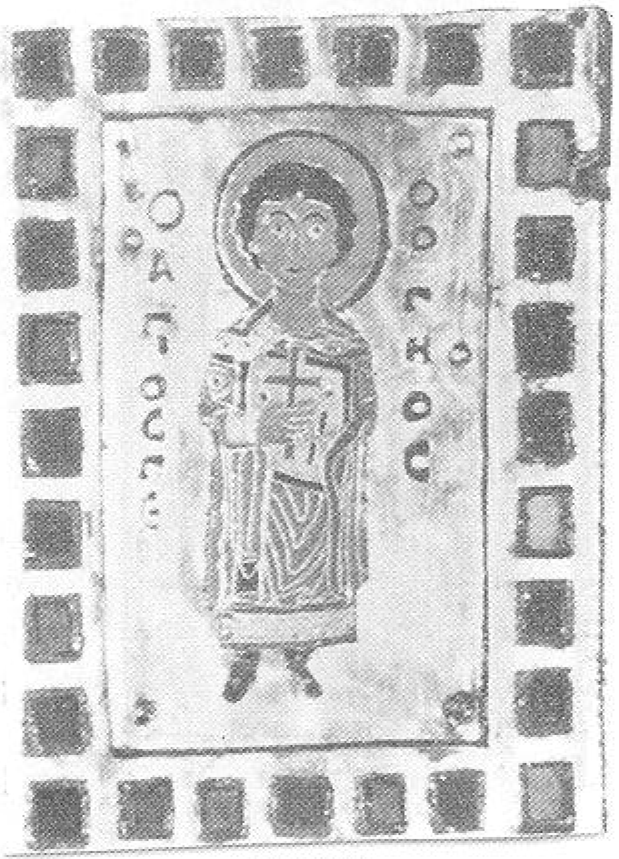
Обр.15



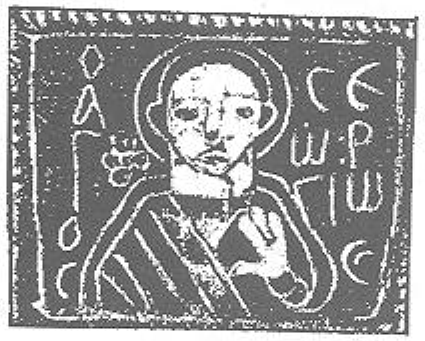
Обр.11



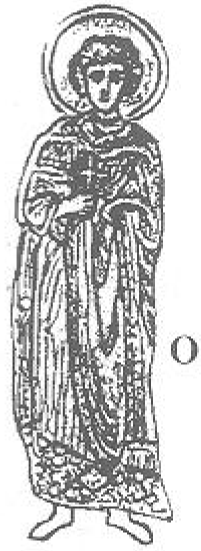
Обр.13



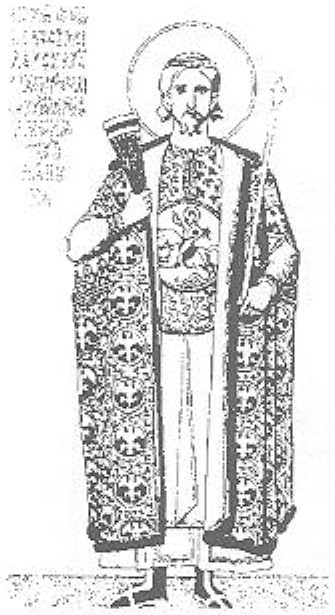
Обр.16



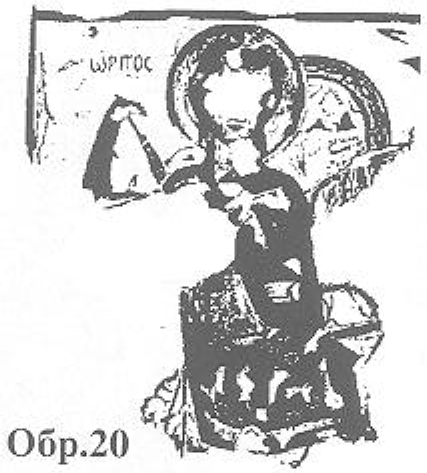
Обр.17



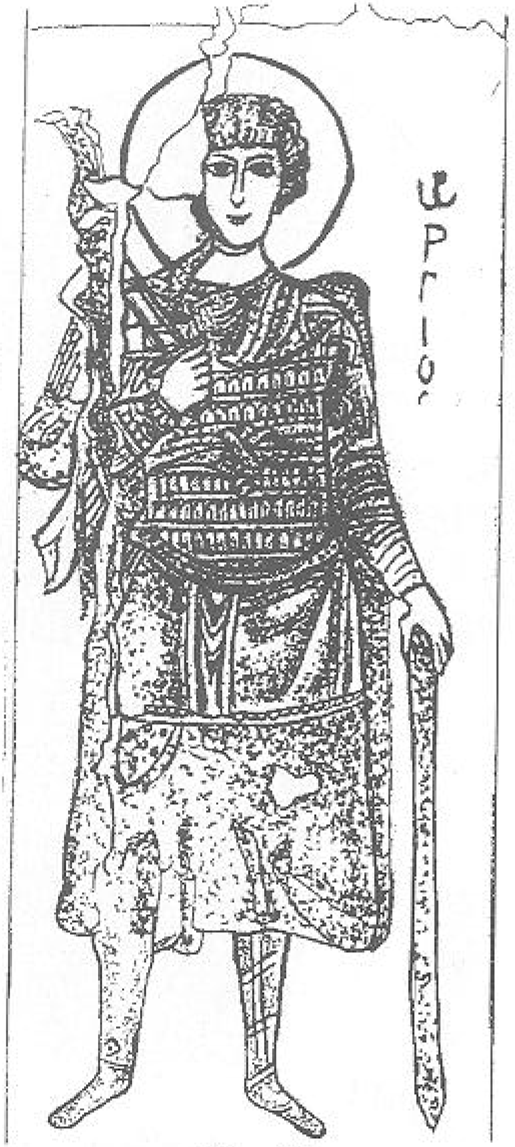
Обр.18



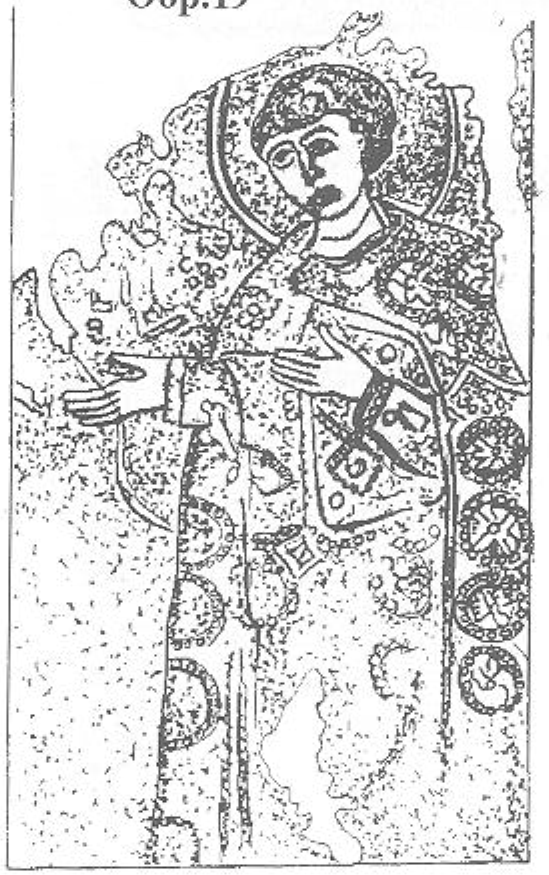
Обр.19



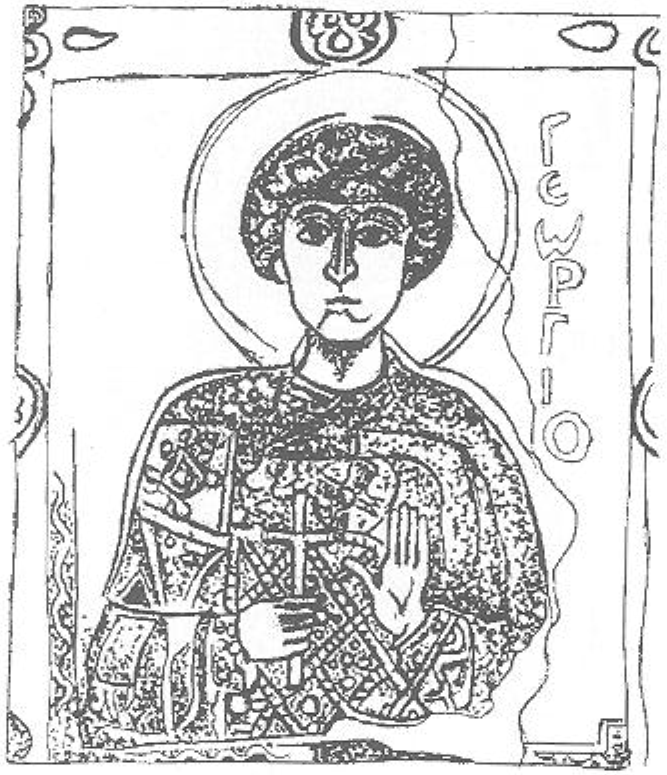
Обр.20



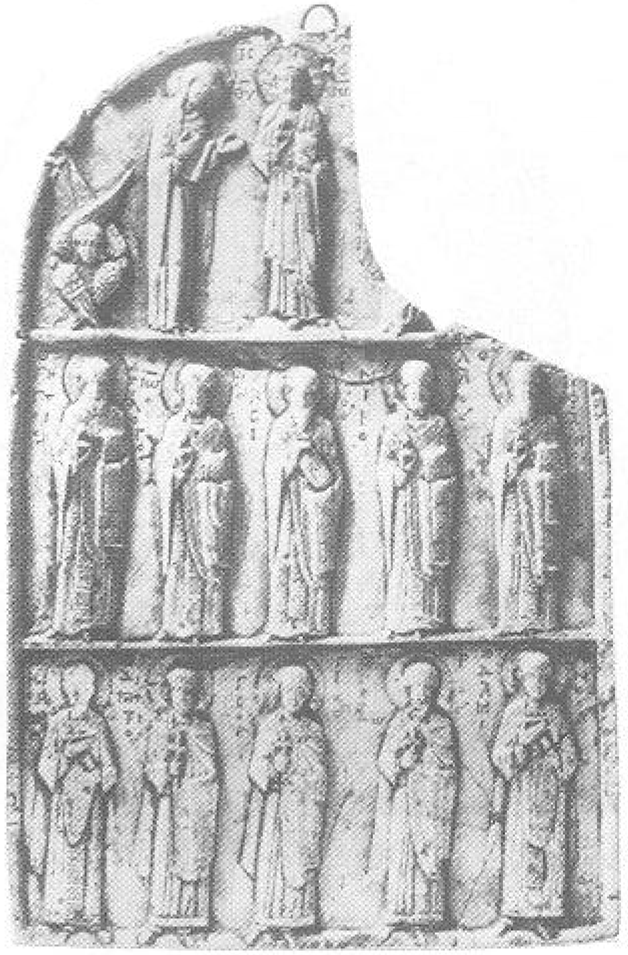
Обр.21



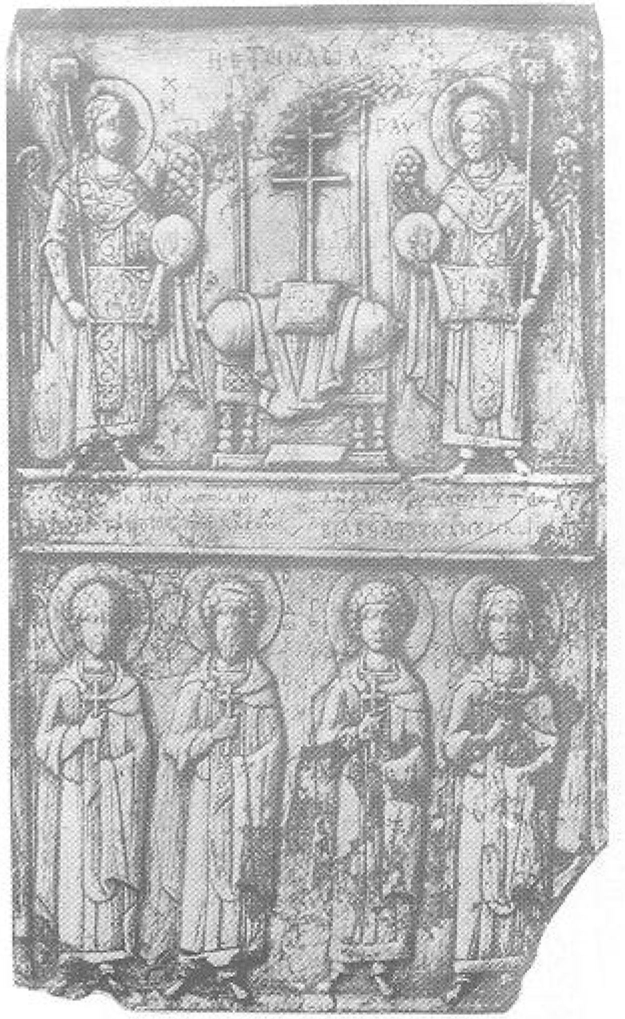
Обр.22



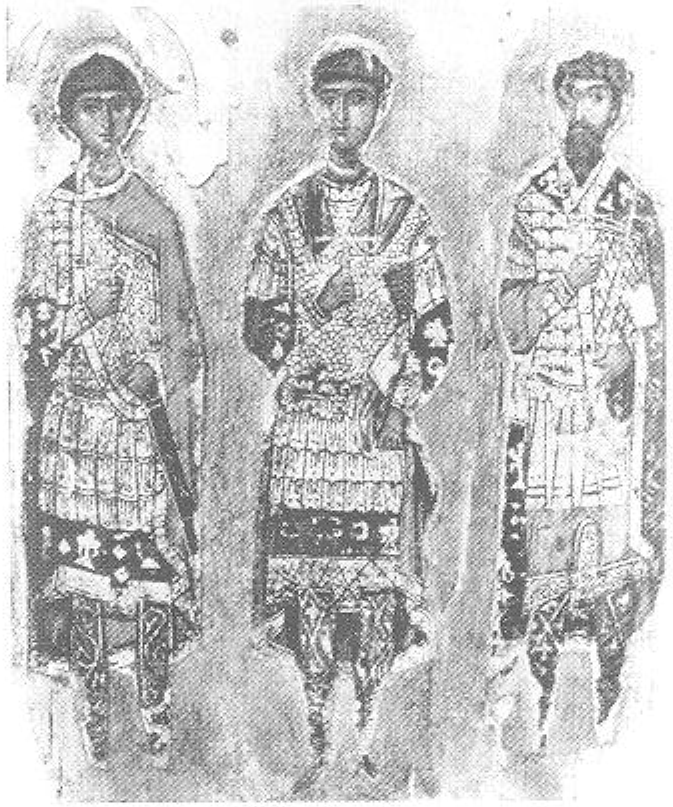
Обр.23



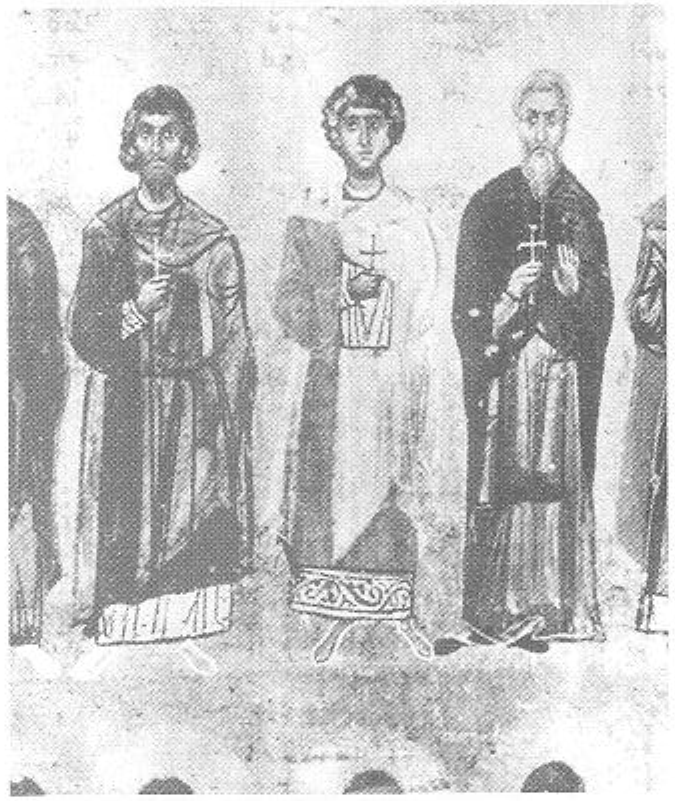
Обр.24



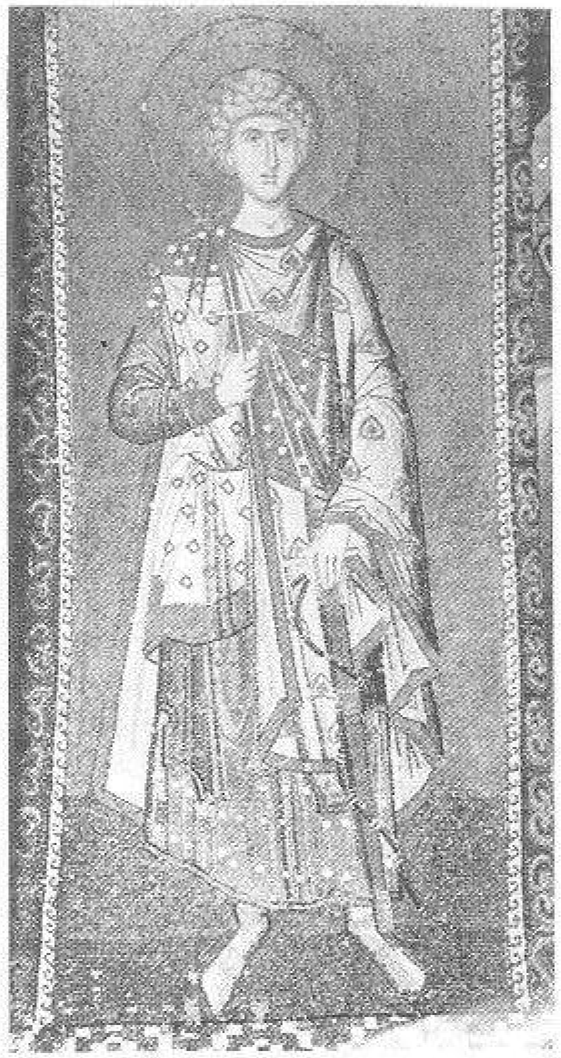
Обр.25



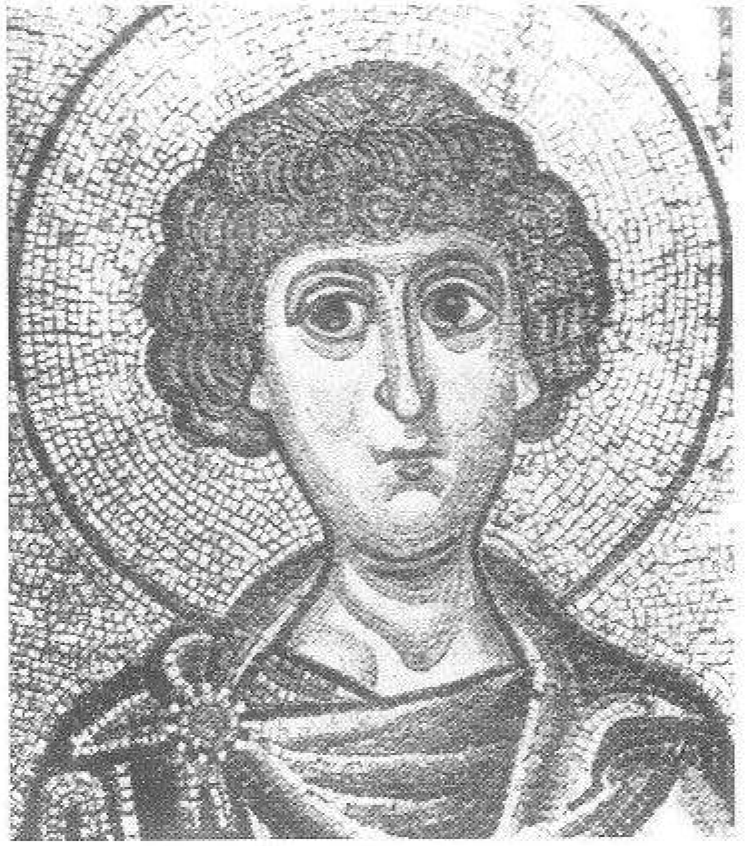
Обр.26



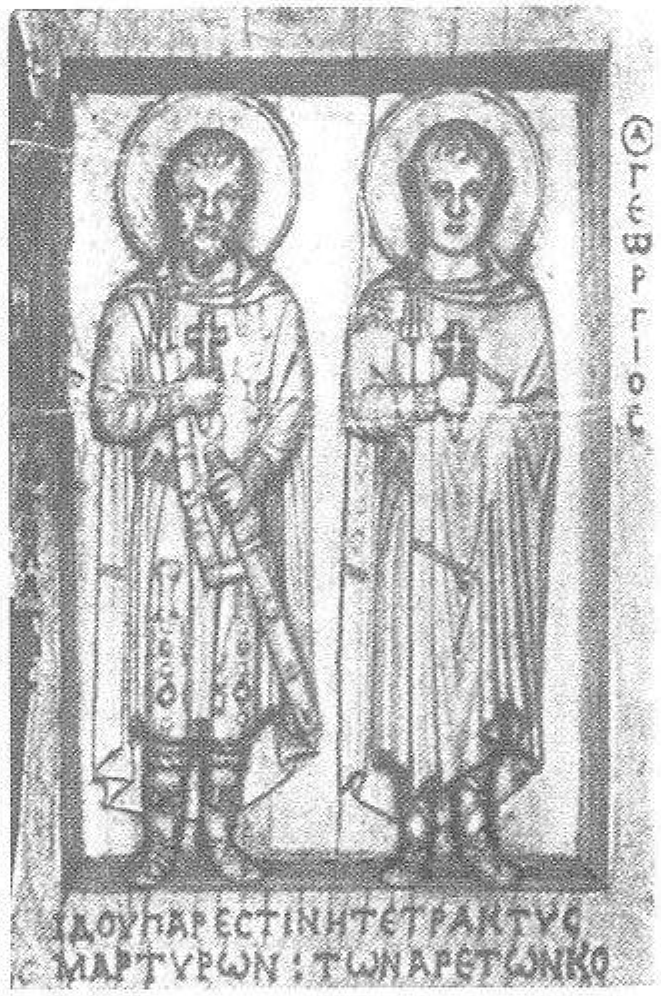
Обр.27



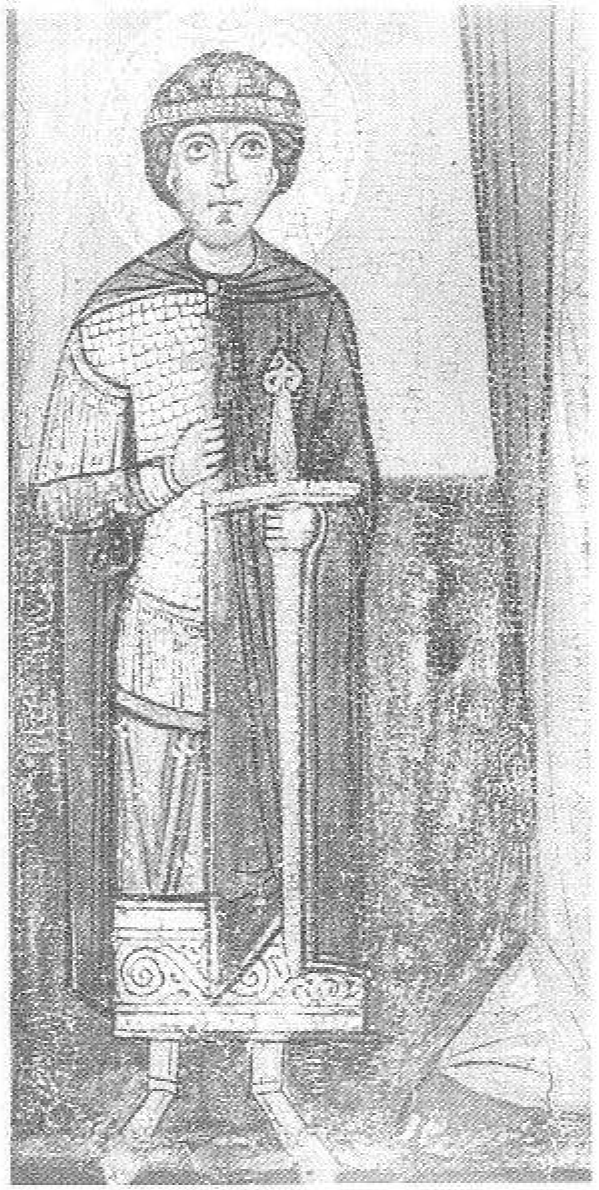
Обр.28



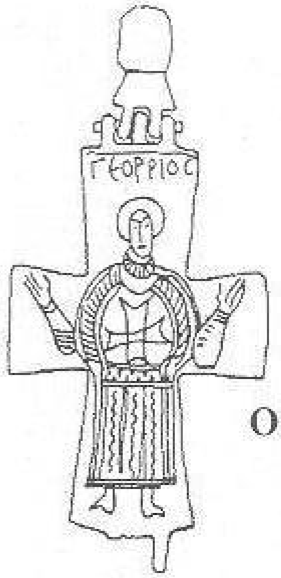
Обр.29


Ο ΓΕΩΡΓΙΟС
ΙΔΟΥΠΑΡΕСΤΙΝΗΤΕΤΡΑΚΤΥС
ΜΑΡΤΥΡΩΝ : ΤΩΝΑΡΕΤΩΝΚΟ

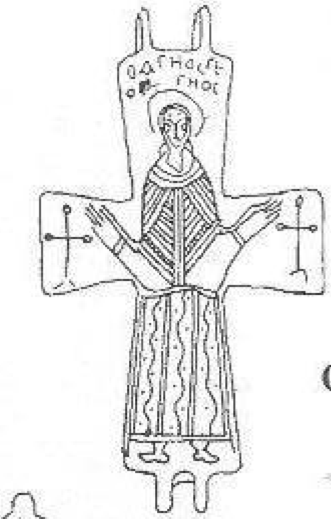
Обр.30



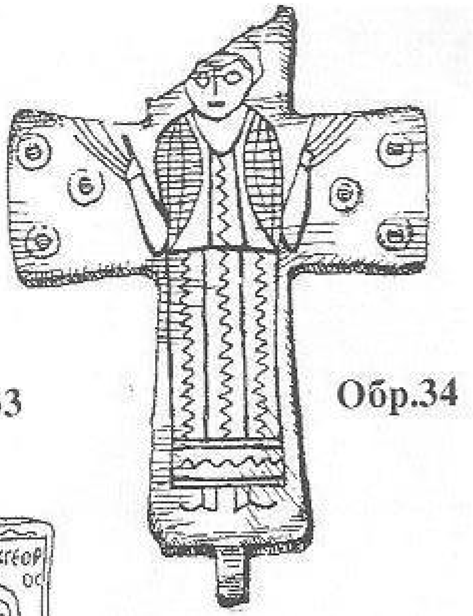
Обр.31



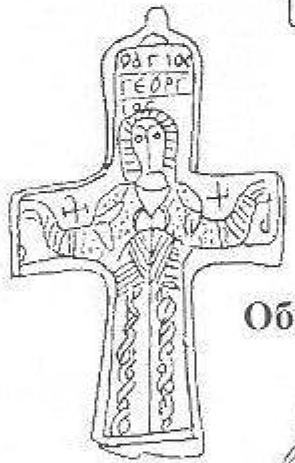
Обр.32



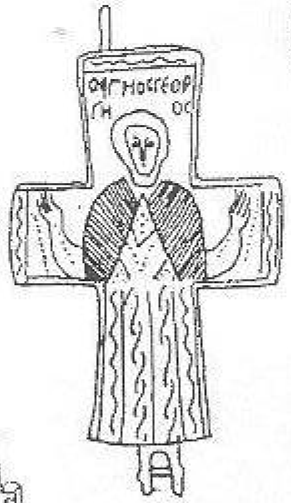
Обр.33



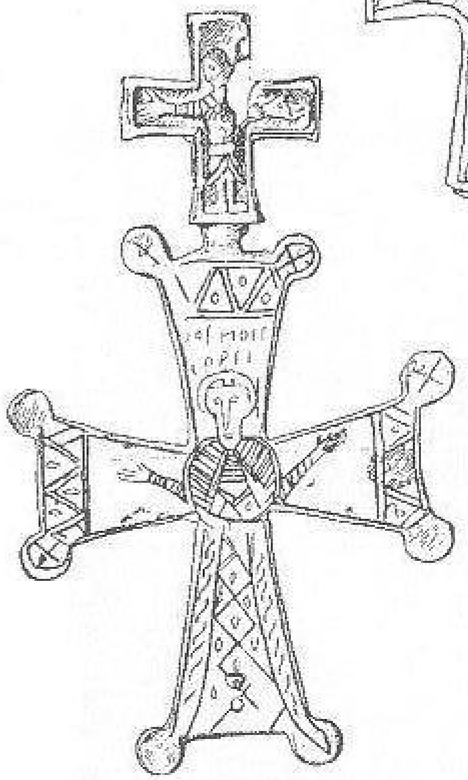
Обр.34



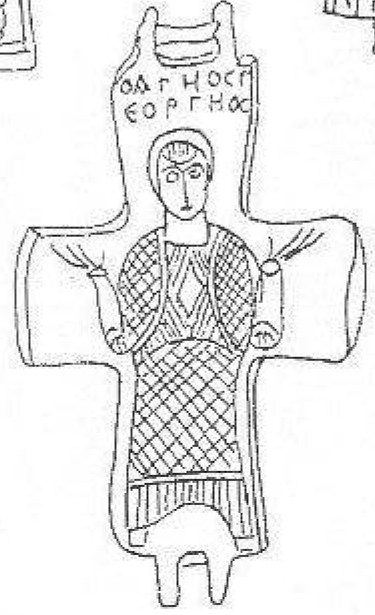
Обр.35



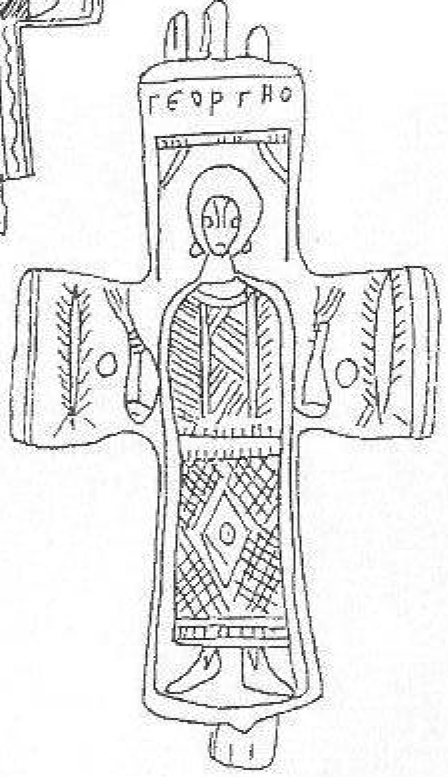
Обр.36



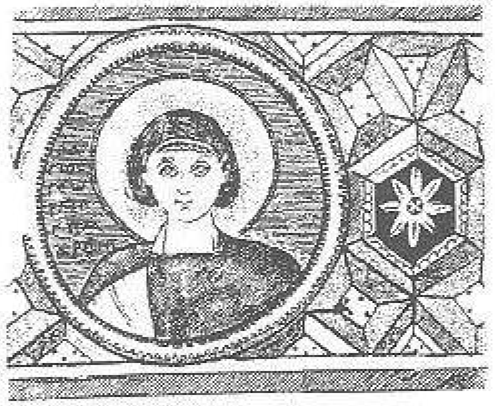
Обр.37



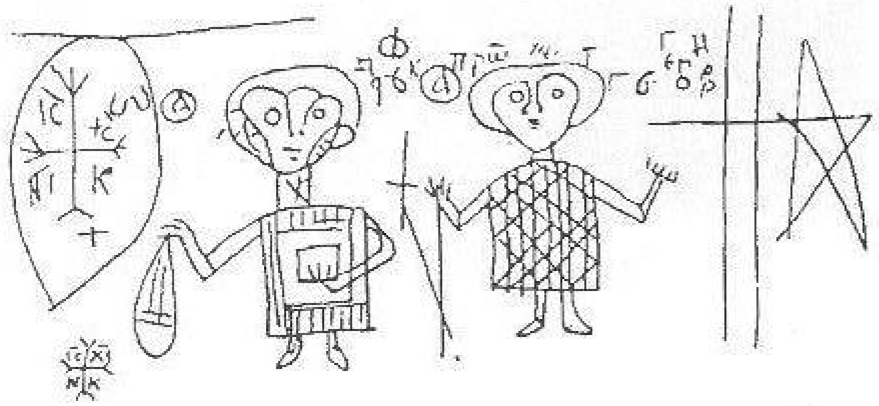
Обр.38



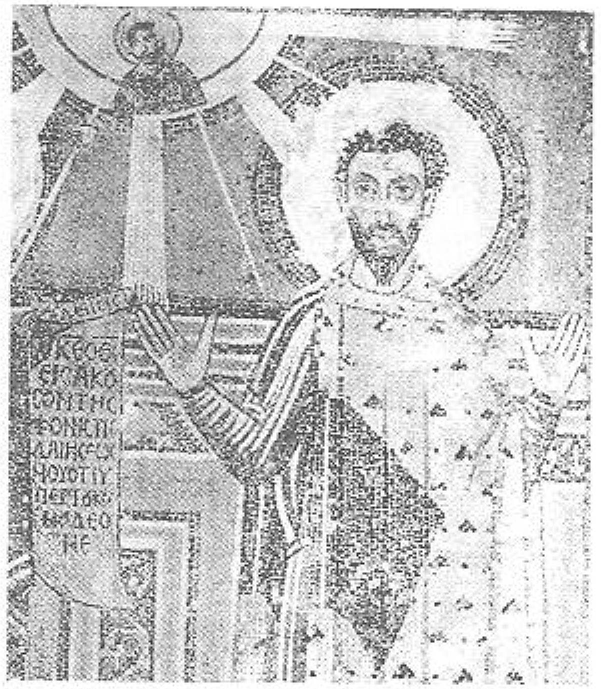
Обр.39



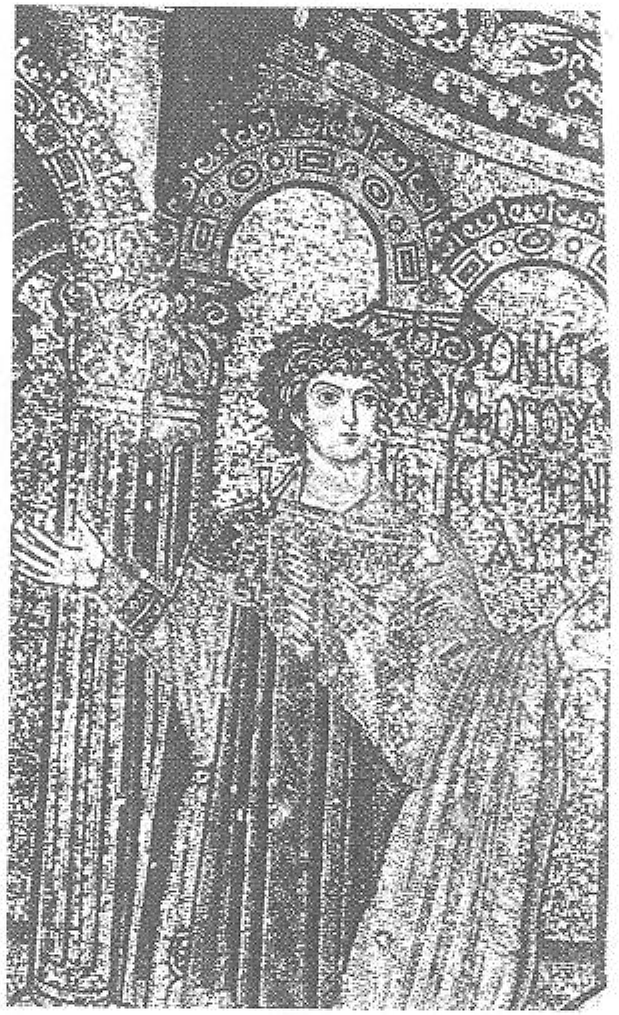
Обр.40



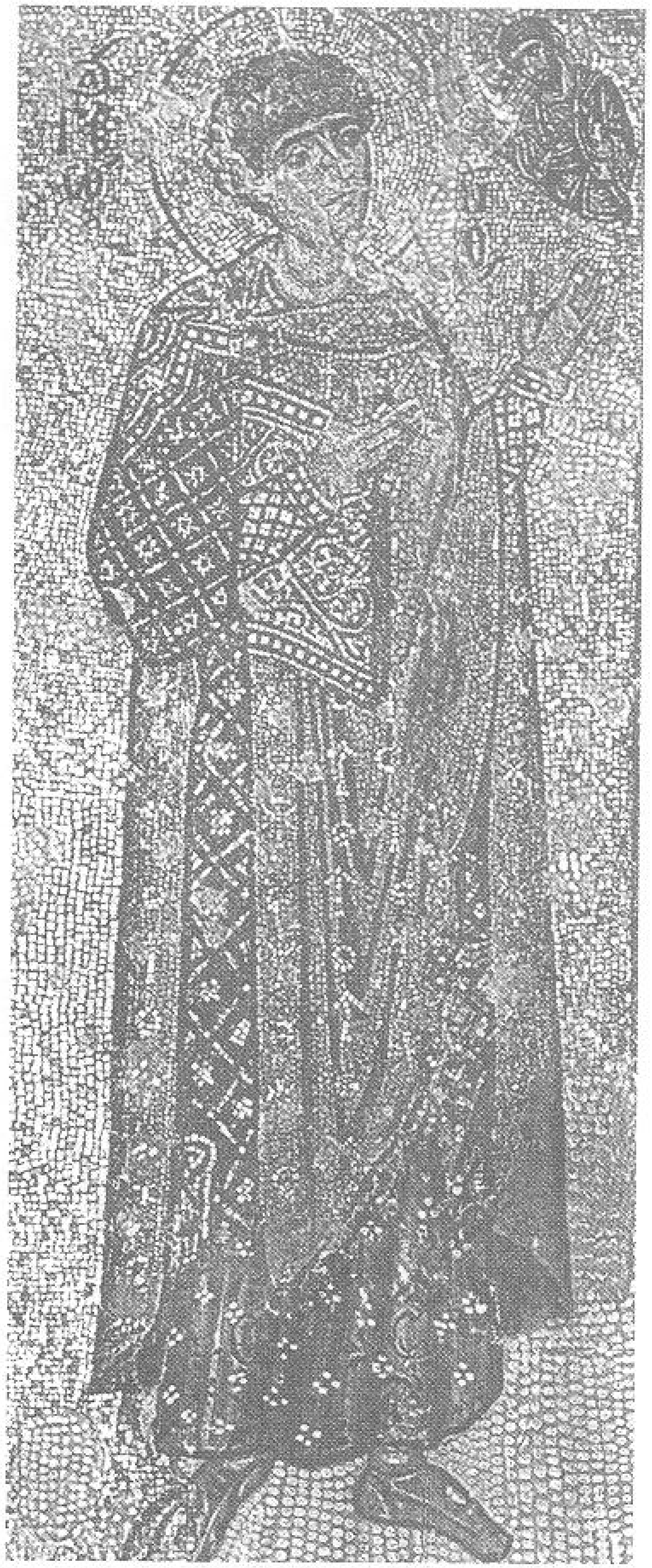
Обр.41



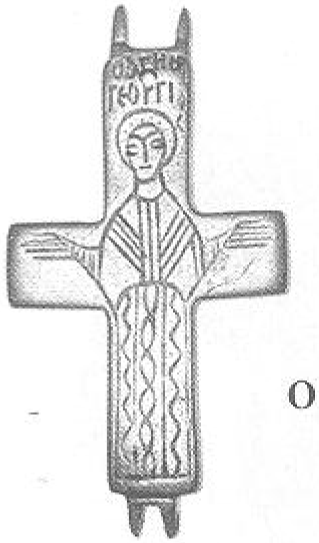
Обр.42



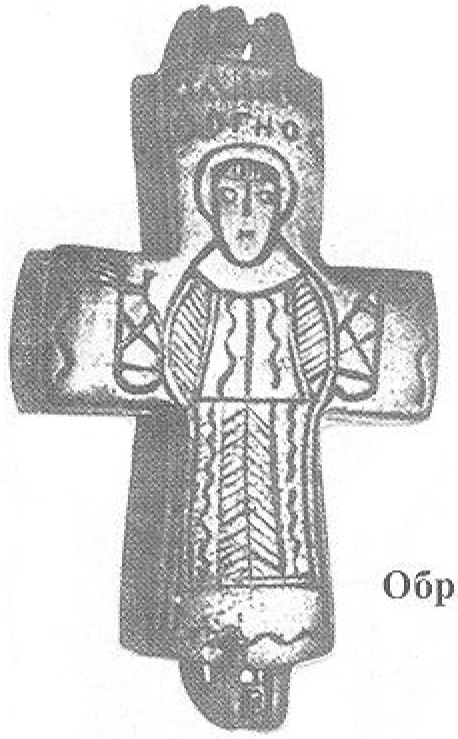
Обр.43



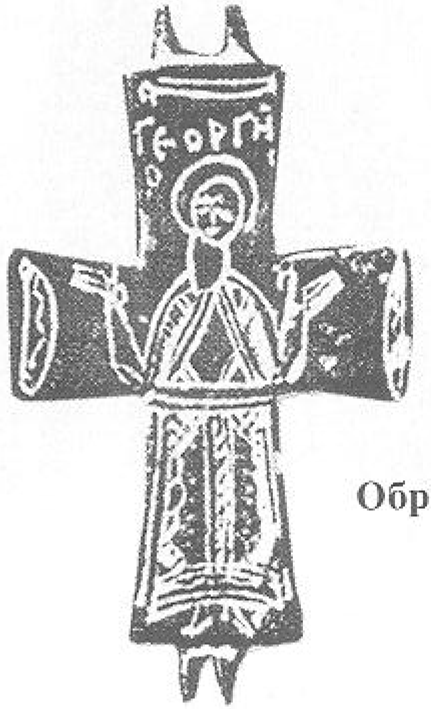
Обр.44



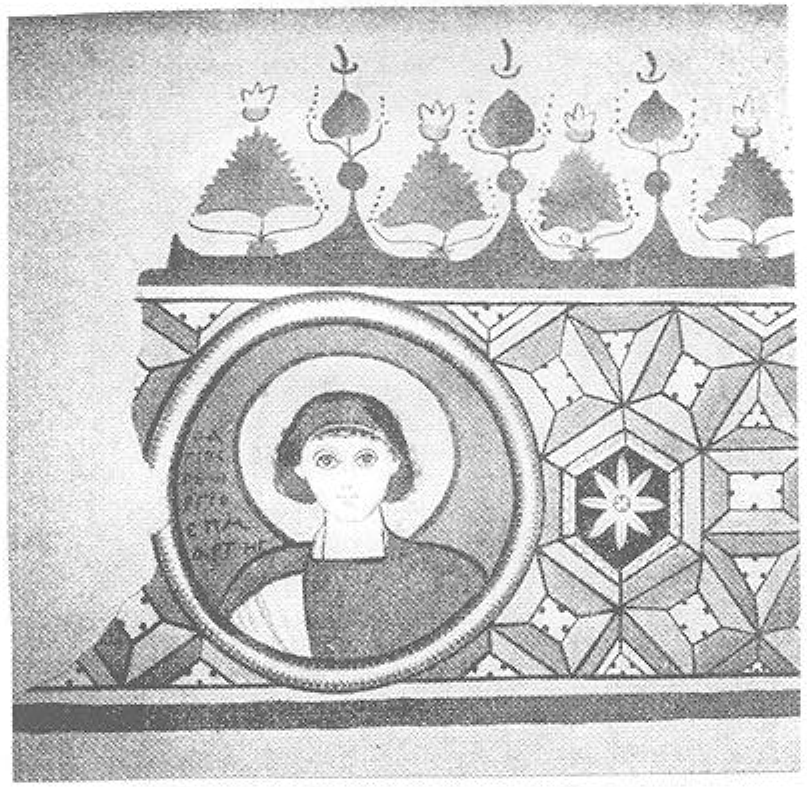
Обр.45



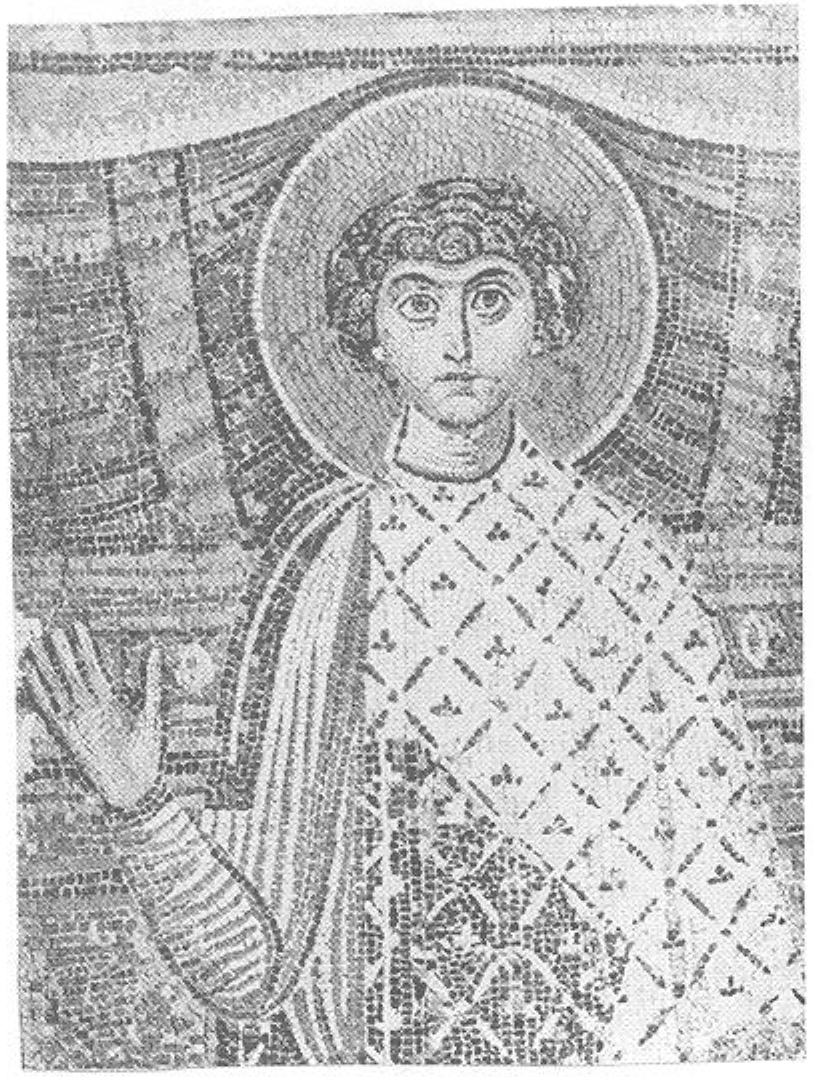
Обр.46



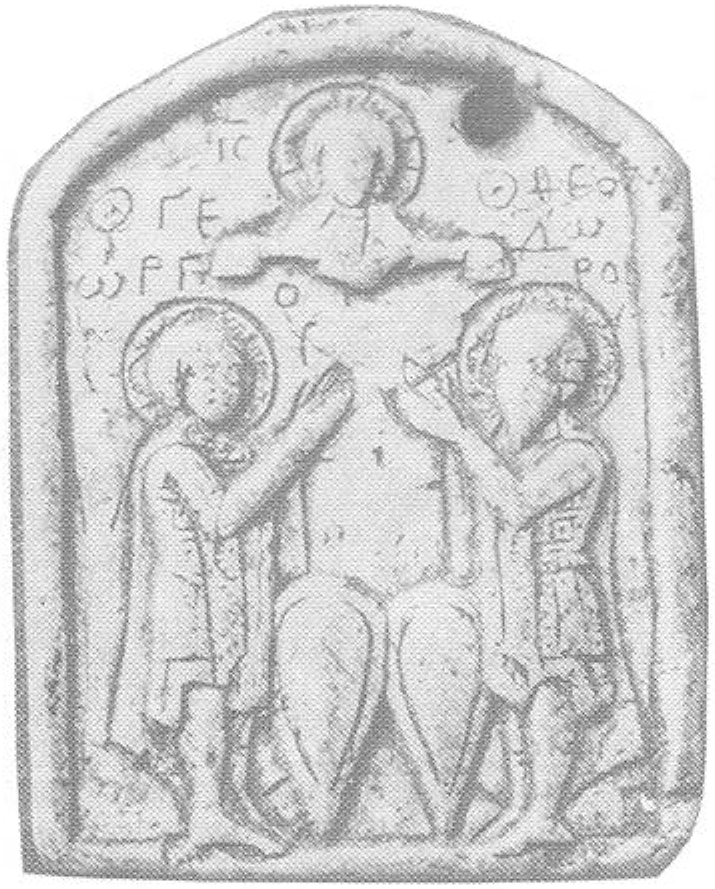
Обр.47



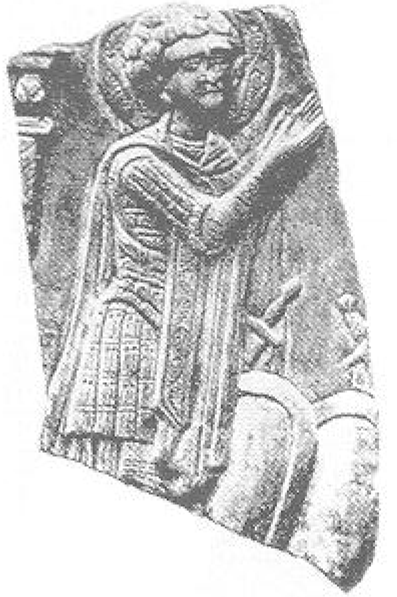
Обр.48



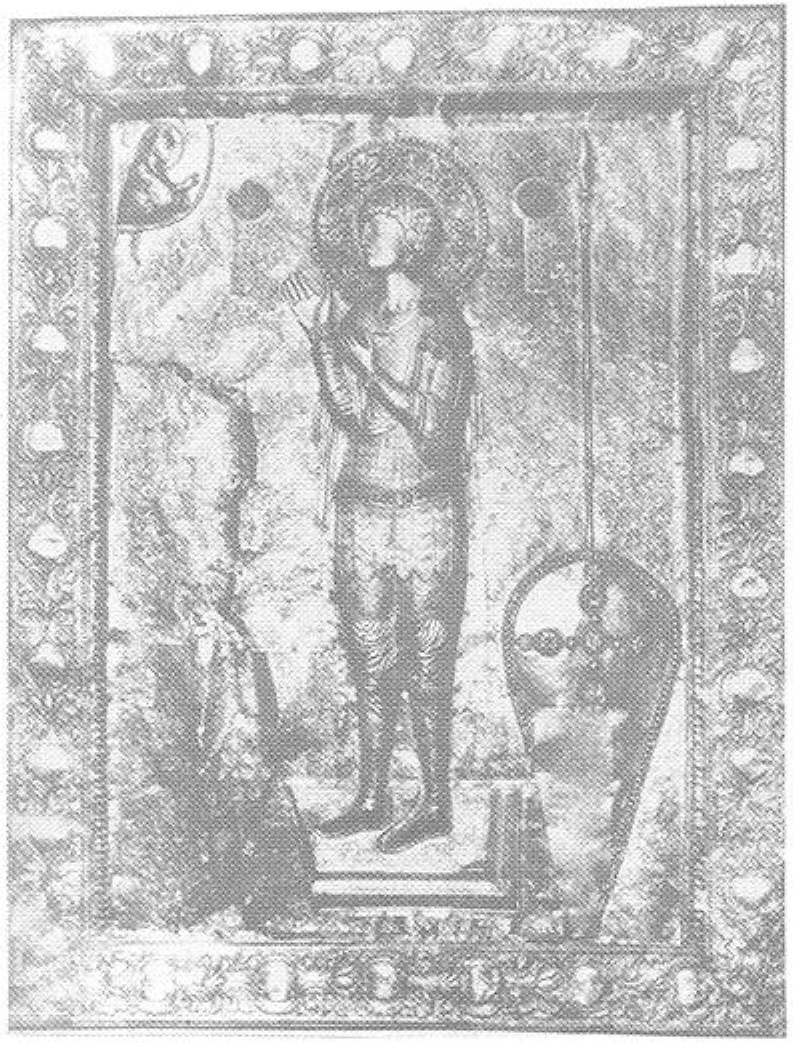
Обр.49



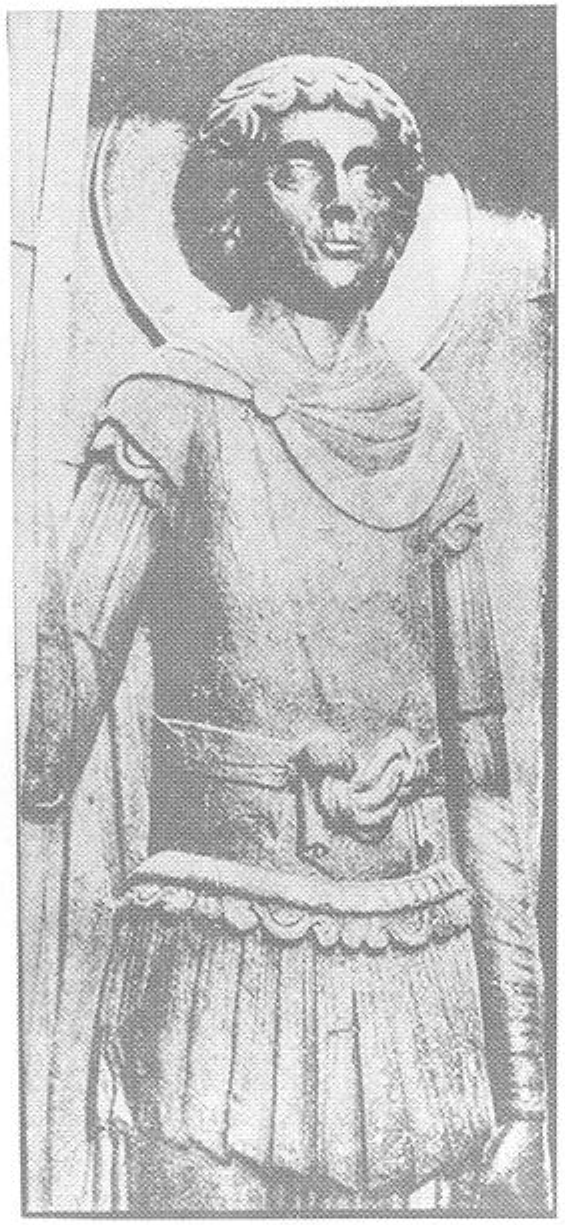
Обр.50



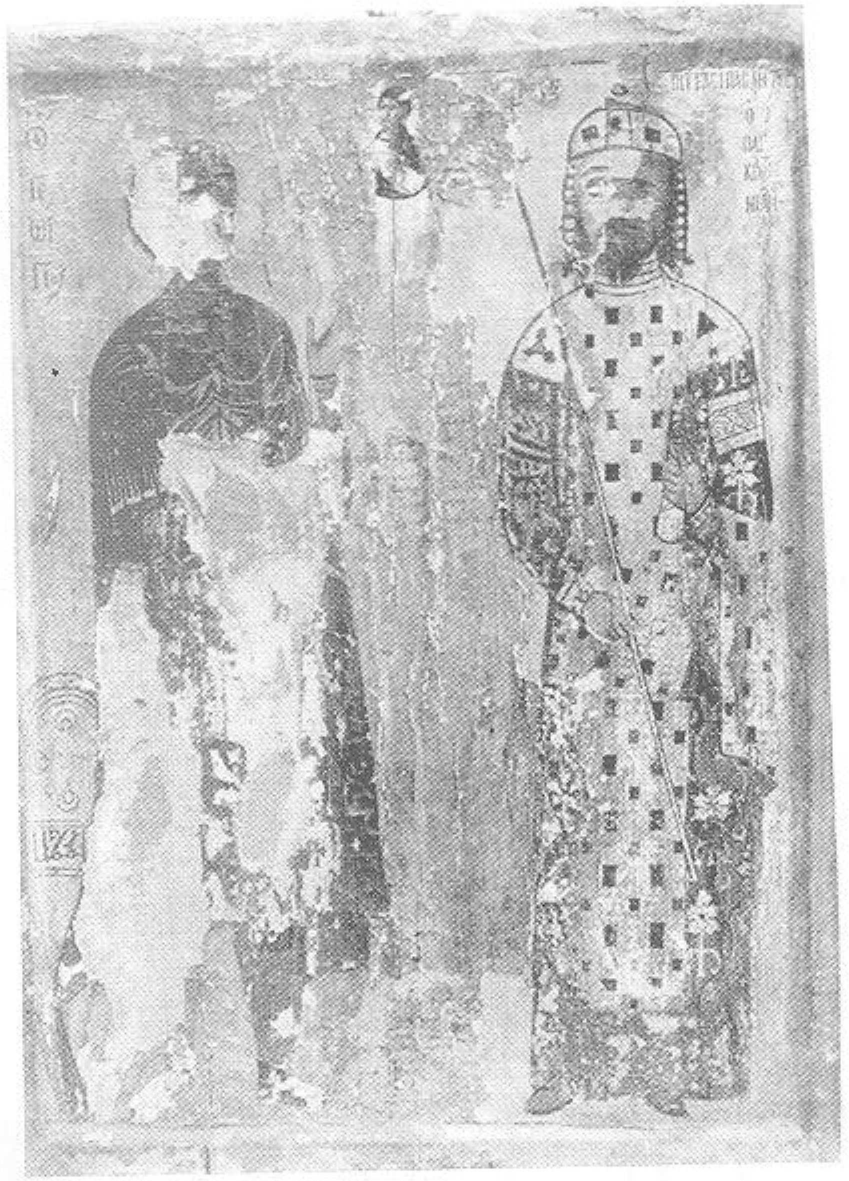
Обр.51



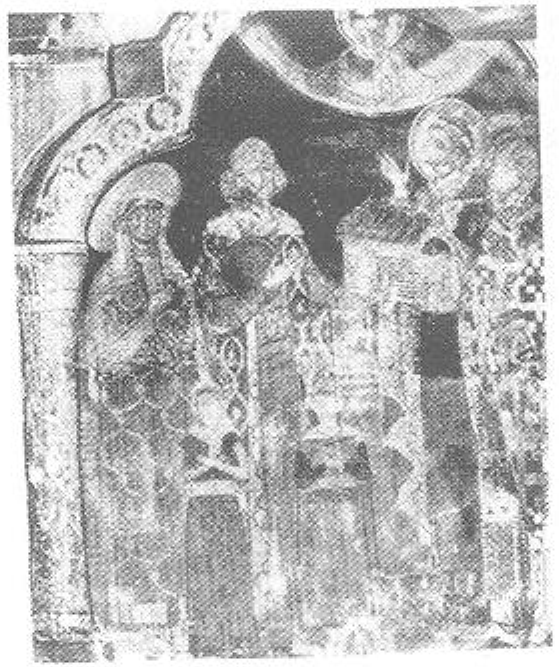
Обр.52



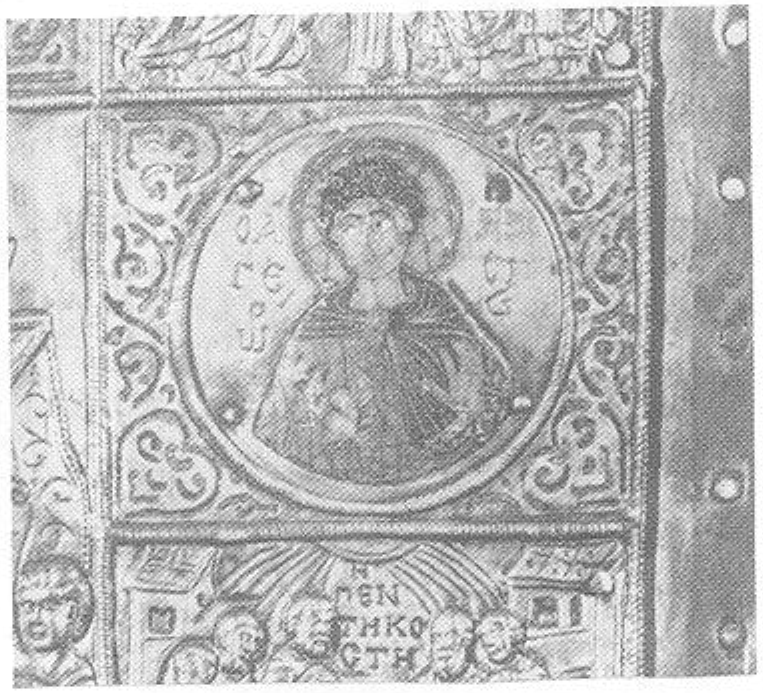
Обр.53



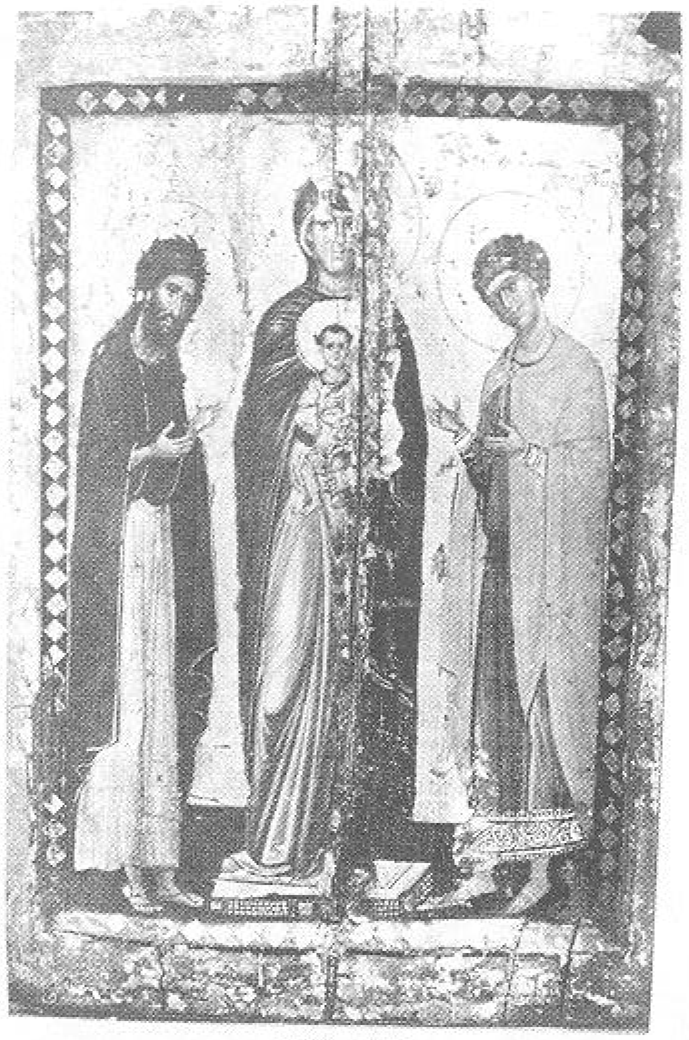
Обр.56



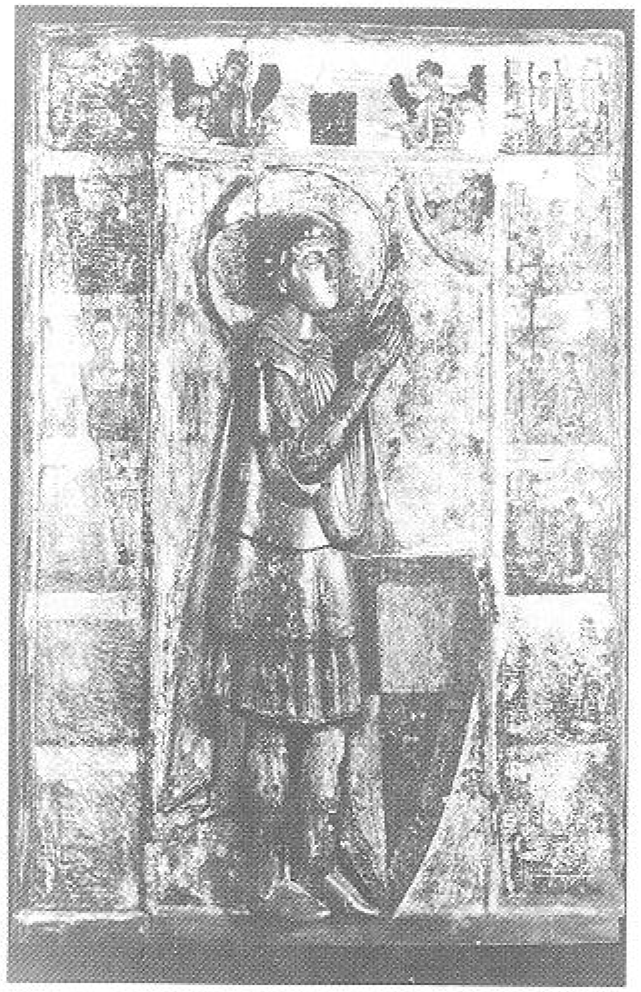
Обр.54



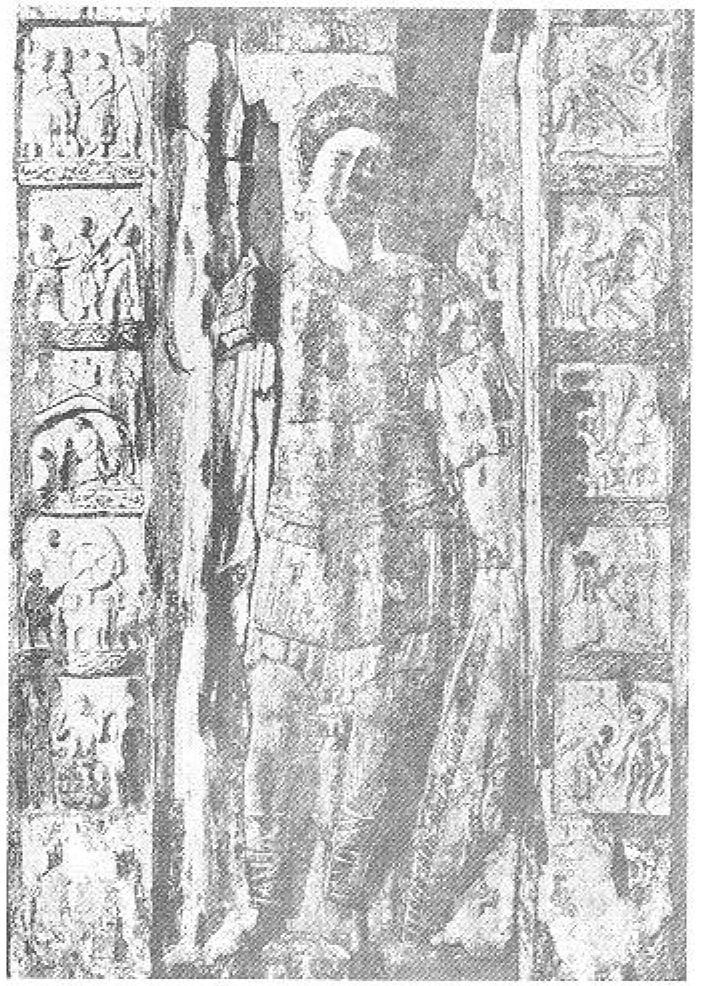
Обр.55



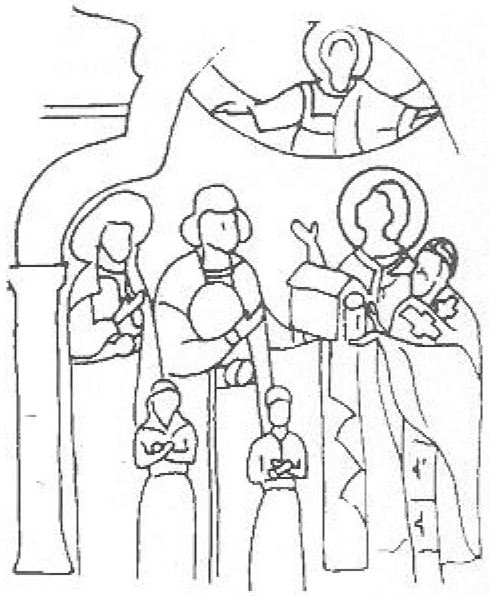
Обр.57



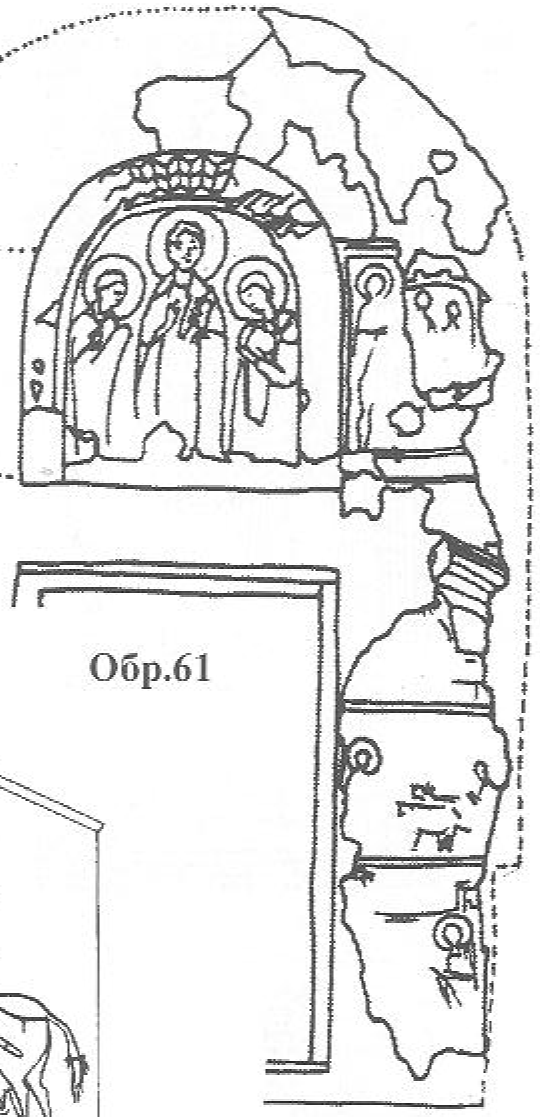
Обр.58



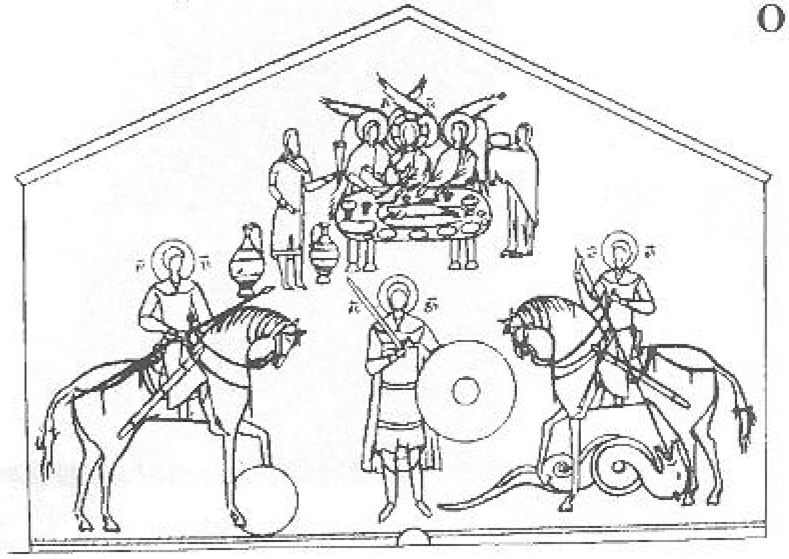
Обр.59



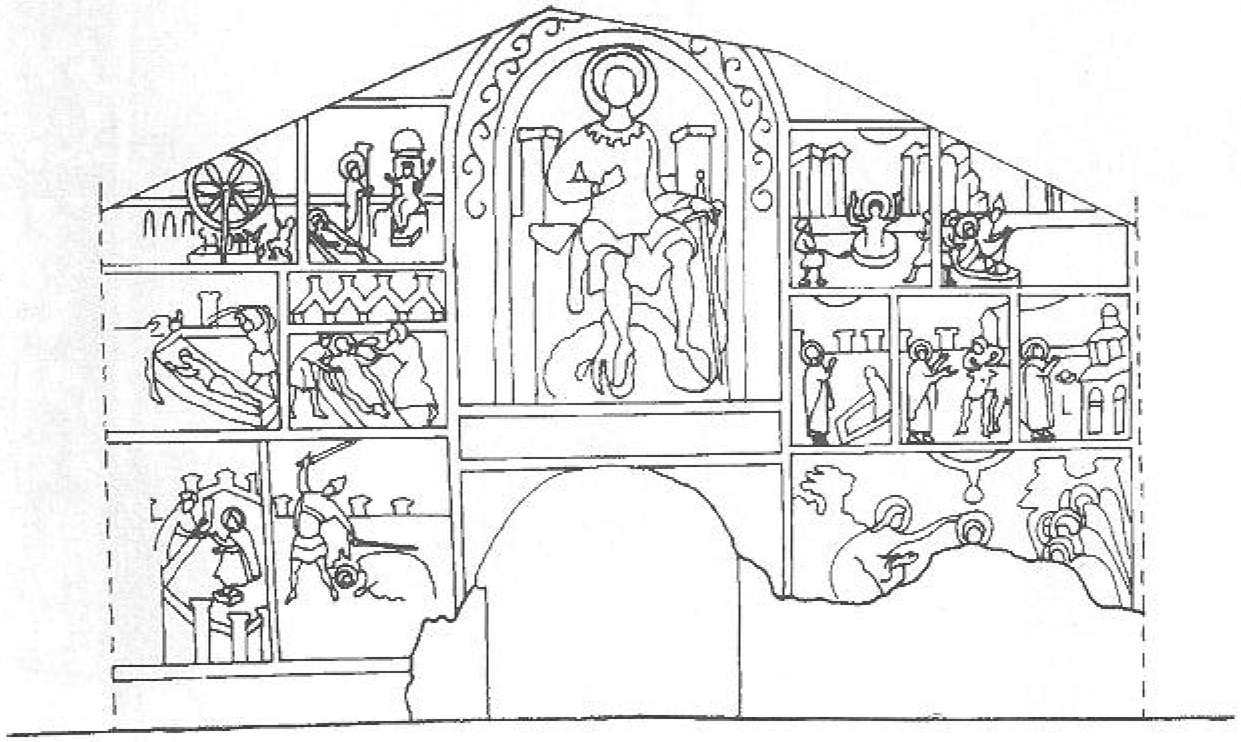
Обр.60



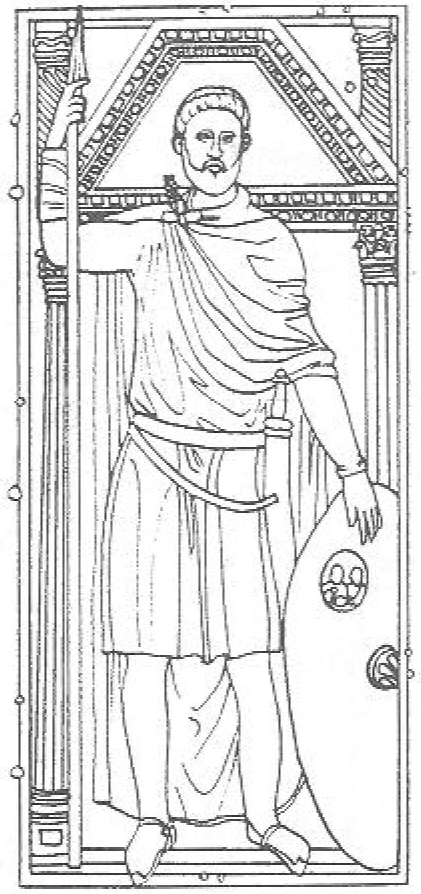
Обр.61

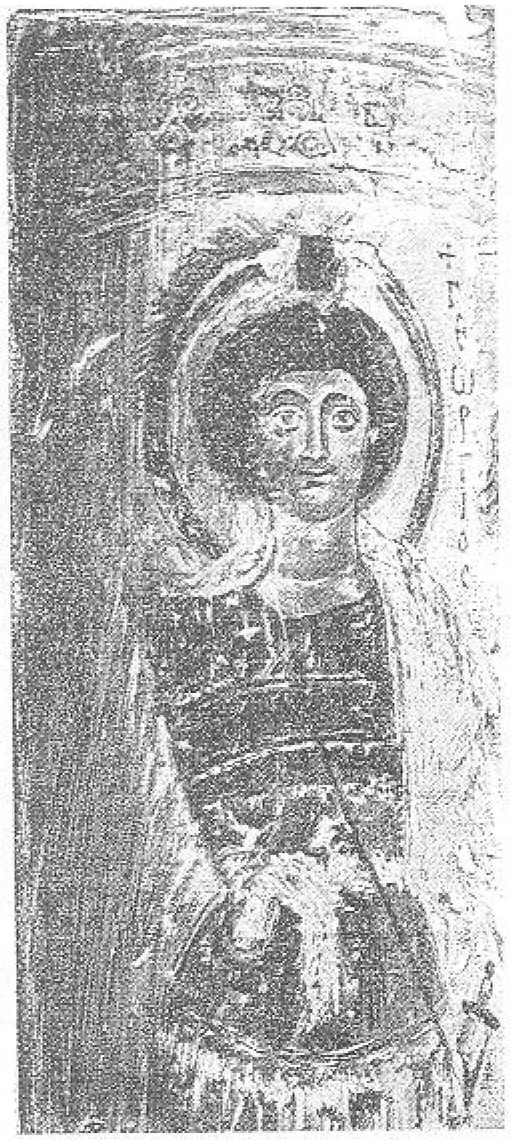


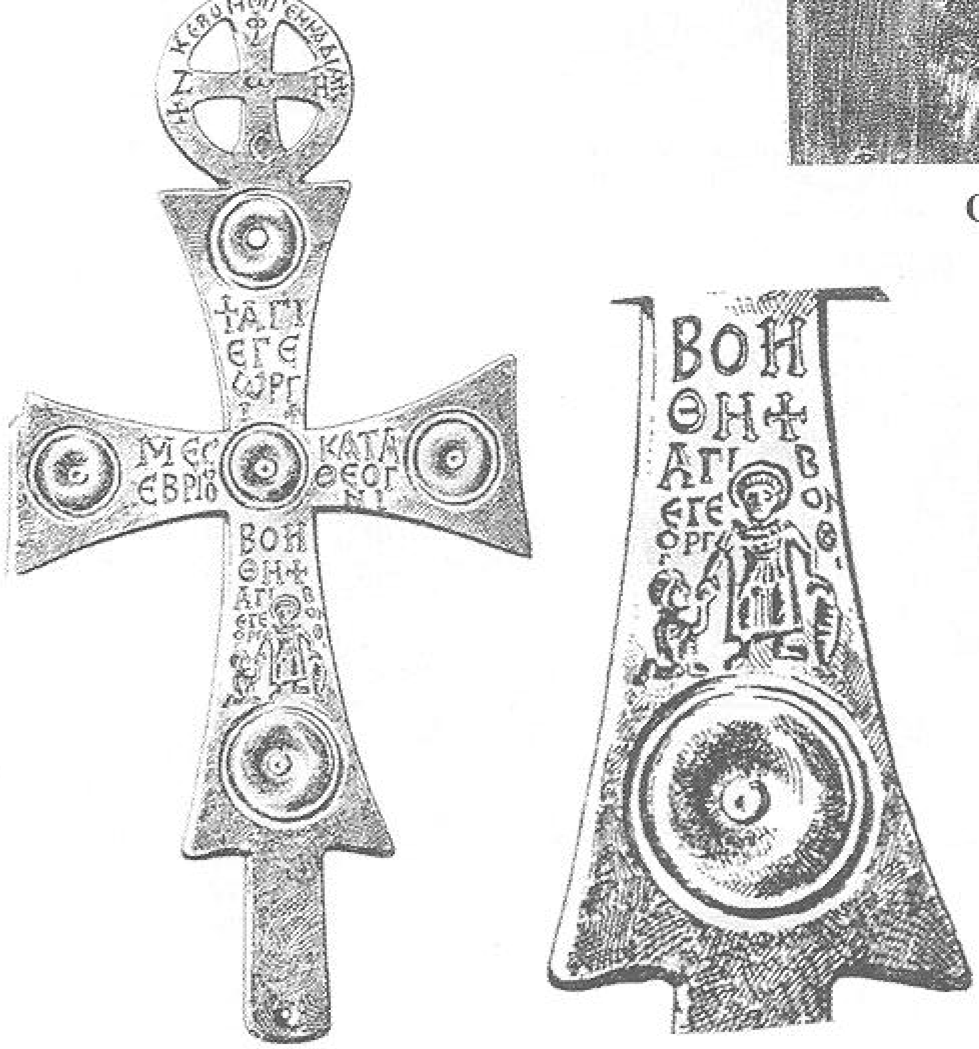
Обр.62



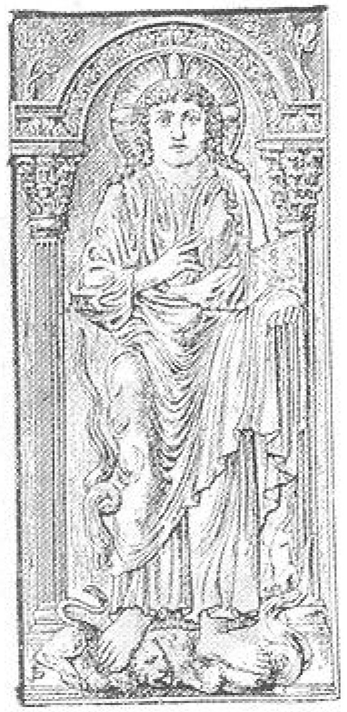
Обр.63

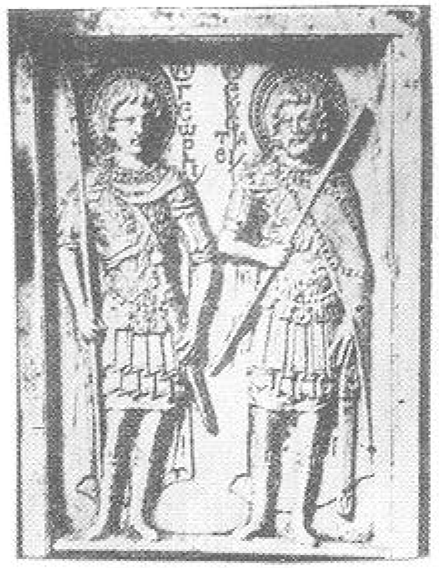

Обр.64

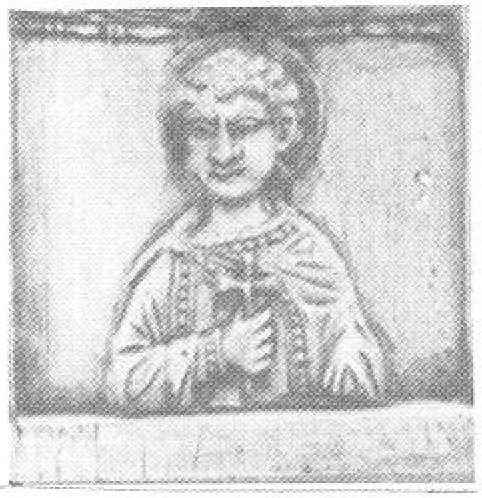

Обр.65

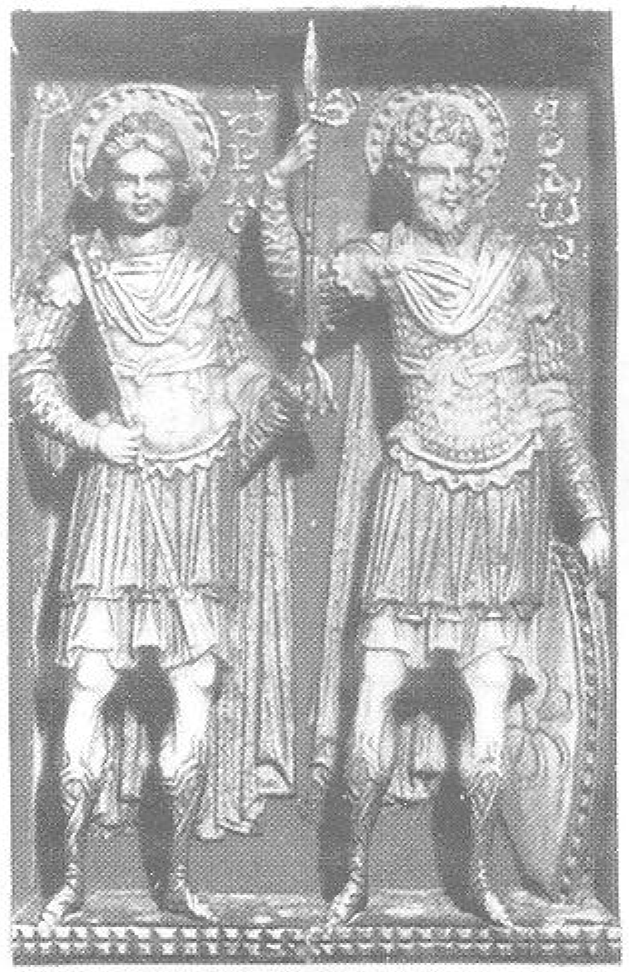


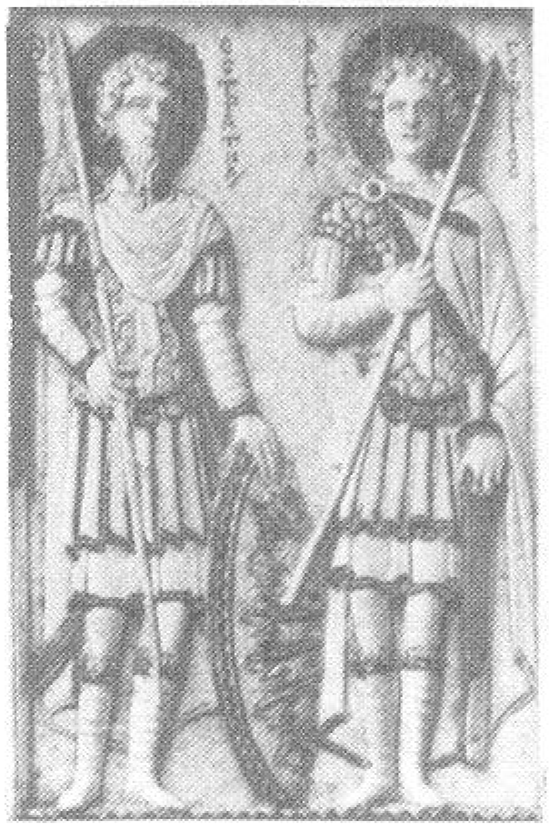
Обр.66

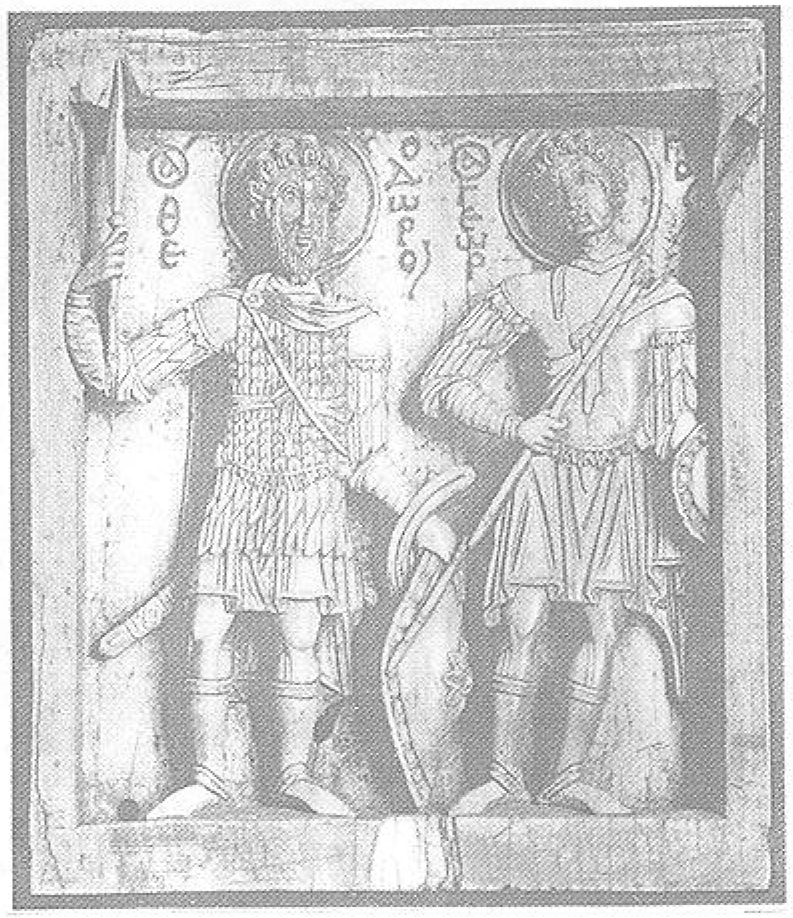

Обр.67


Обр.68


Обр.69


Обр.70


Обр.71

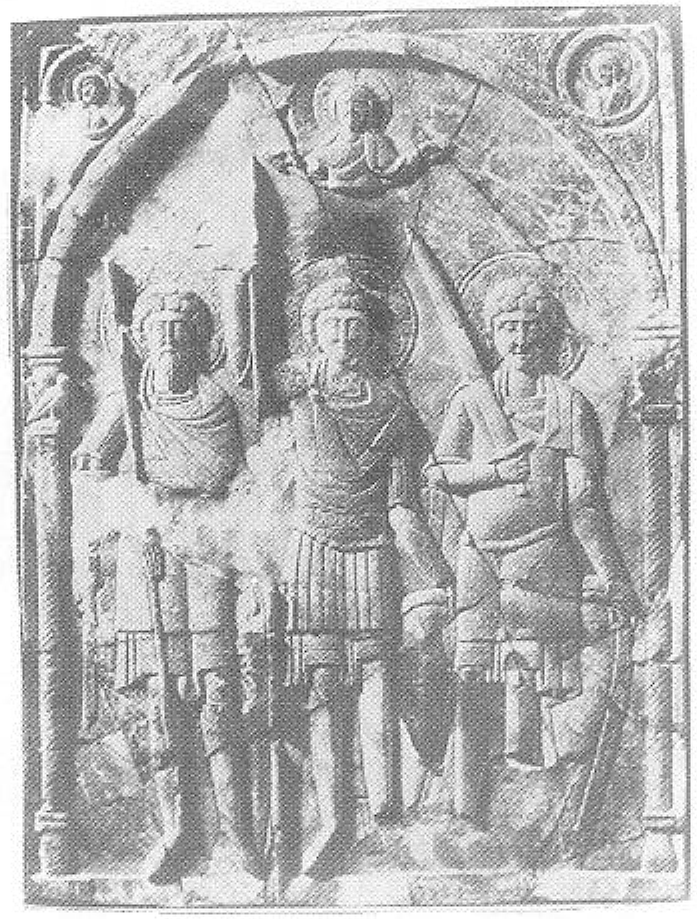

Обр.72

Обр.73

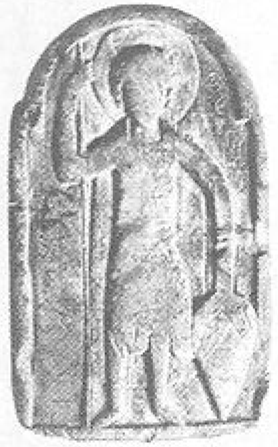
Обр.74

Обр.75

Обр.76



Обр.77



Обр.78

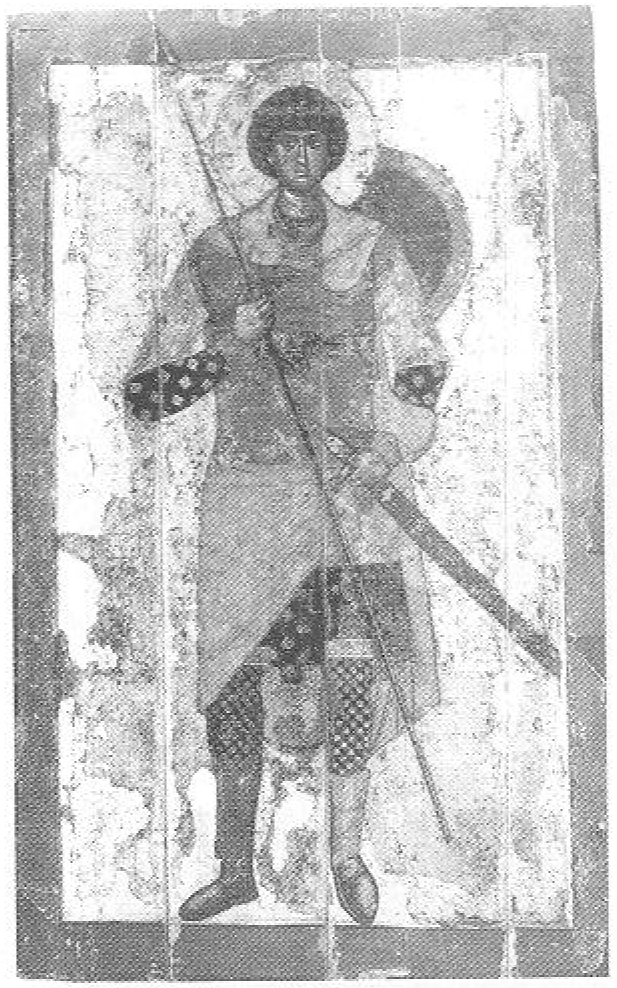
Обр.79

Обр.80

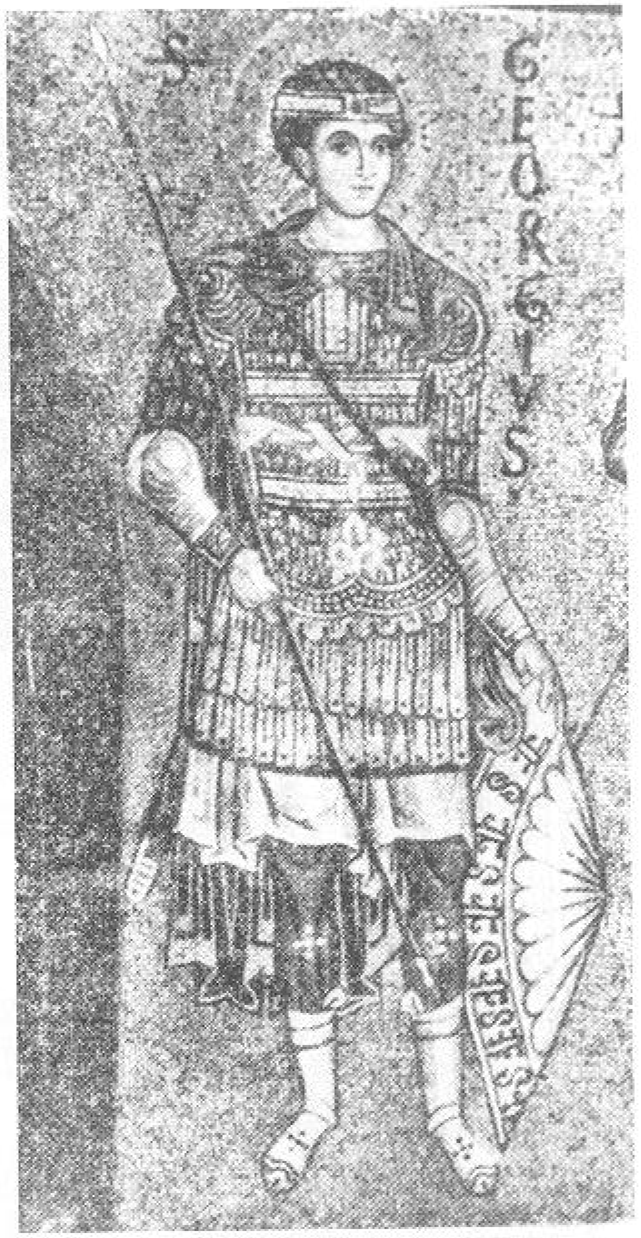
Обр.81

Обр.82

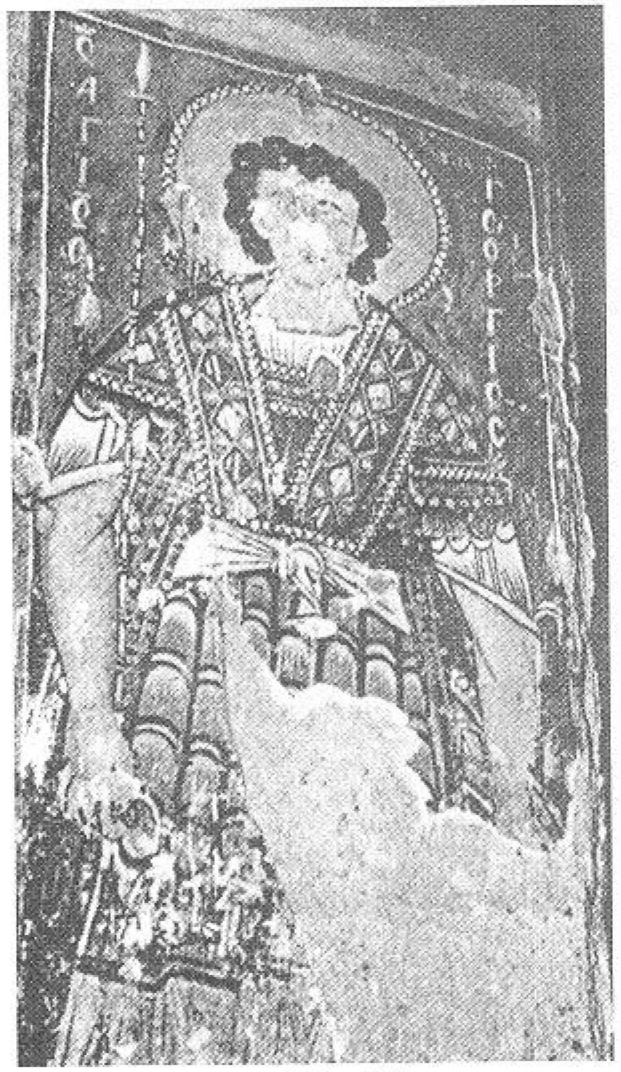
Обр.83



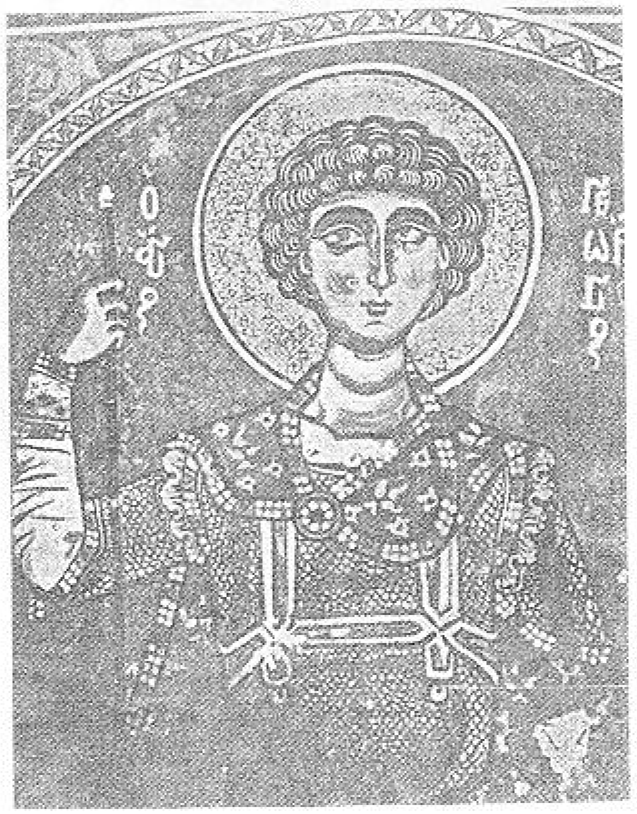
Обр.84



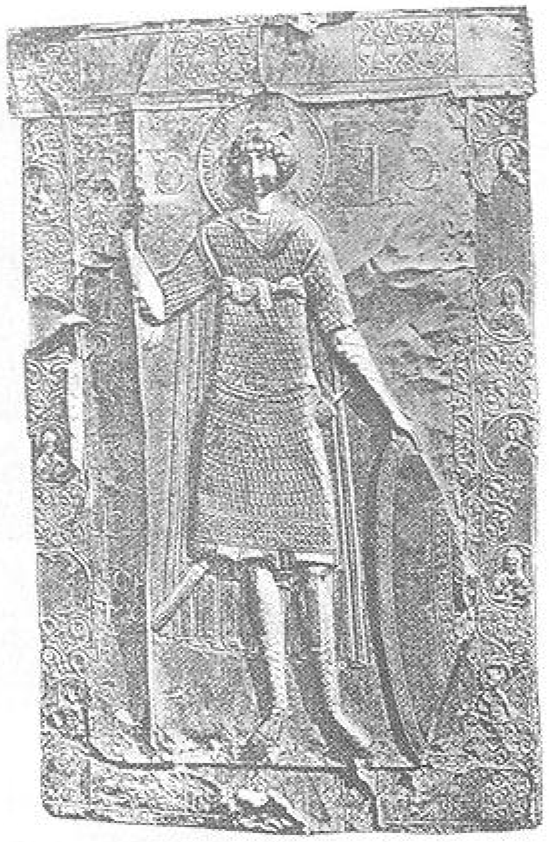
Обр.85



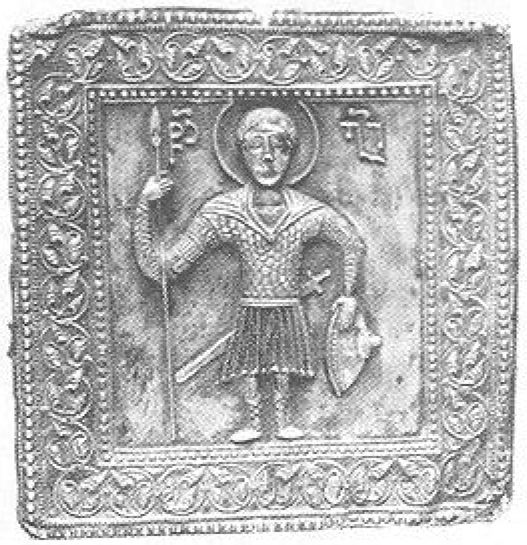
Обр.86



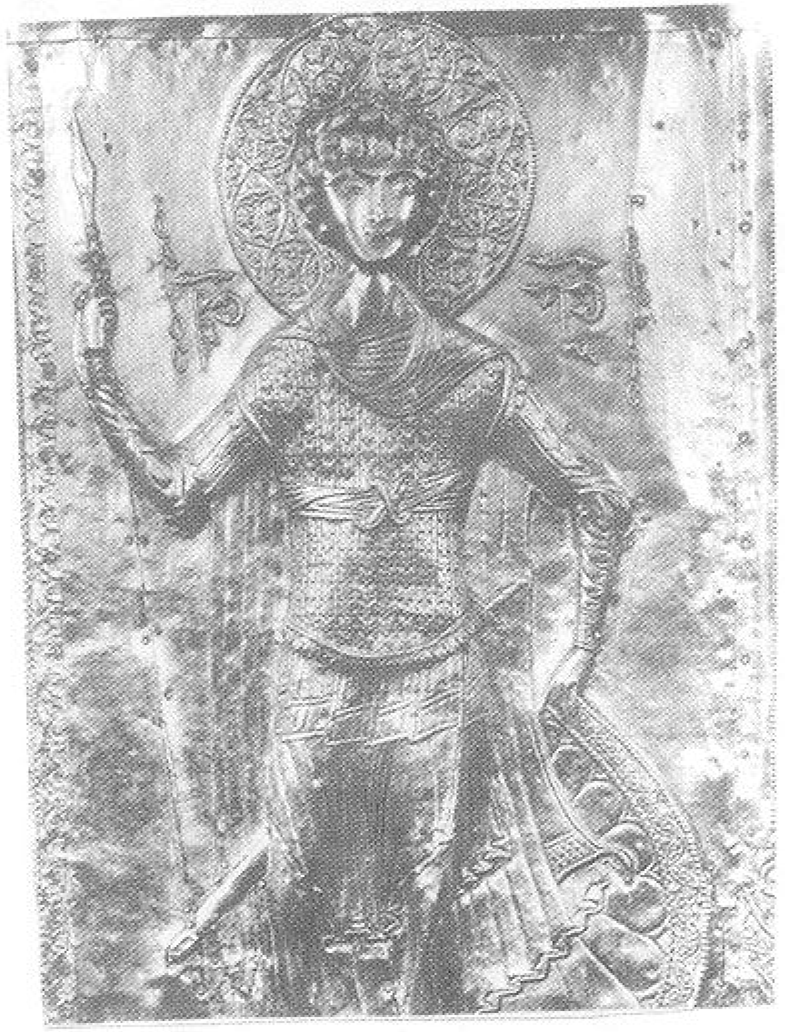
Обр.87



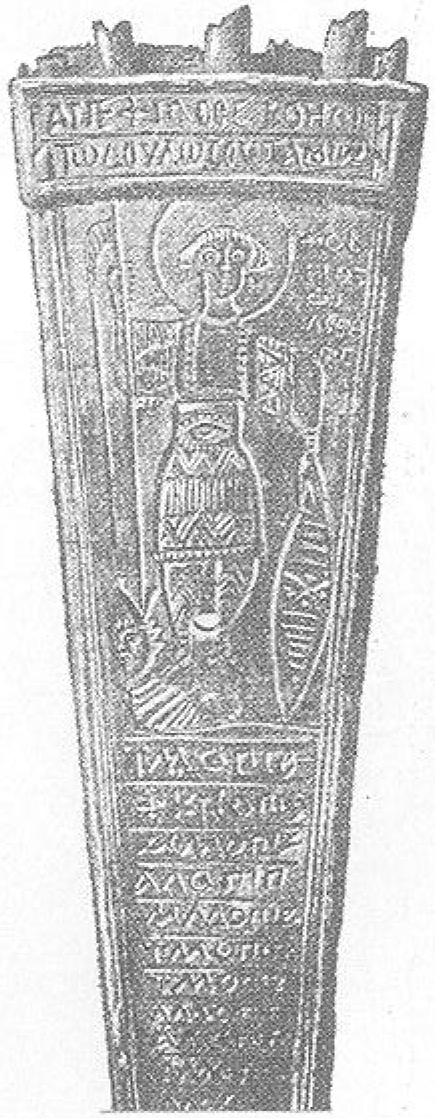
Обр.88



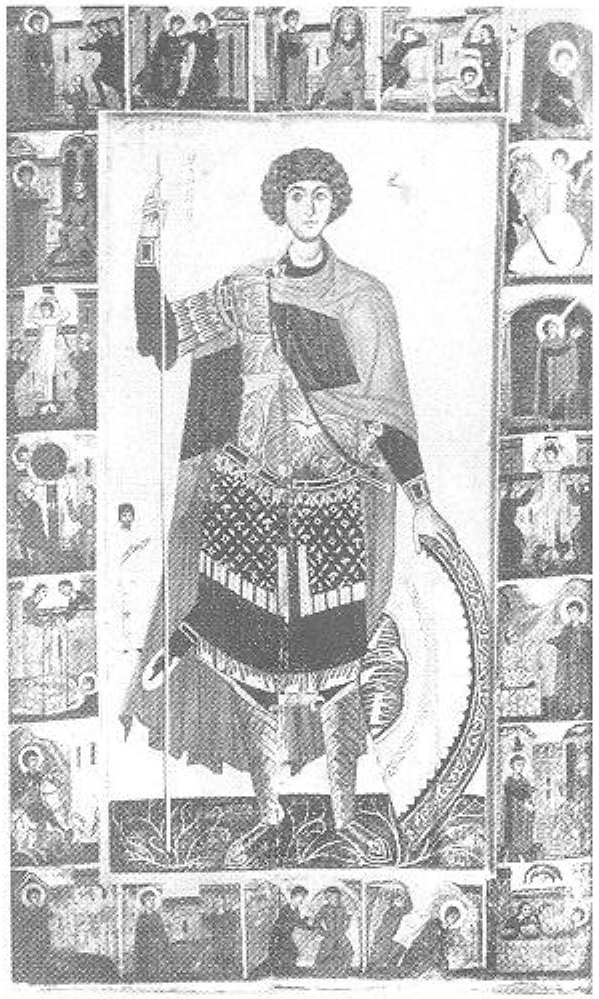
Обр.89



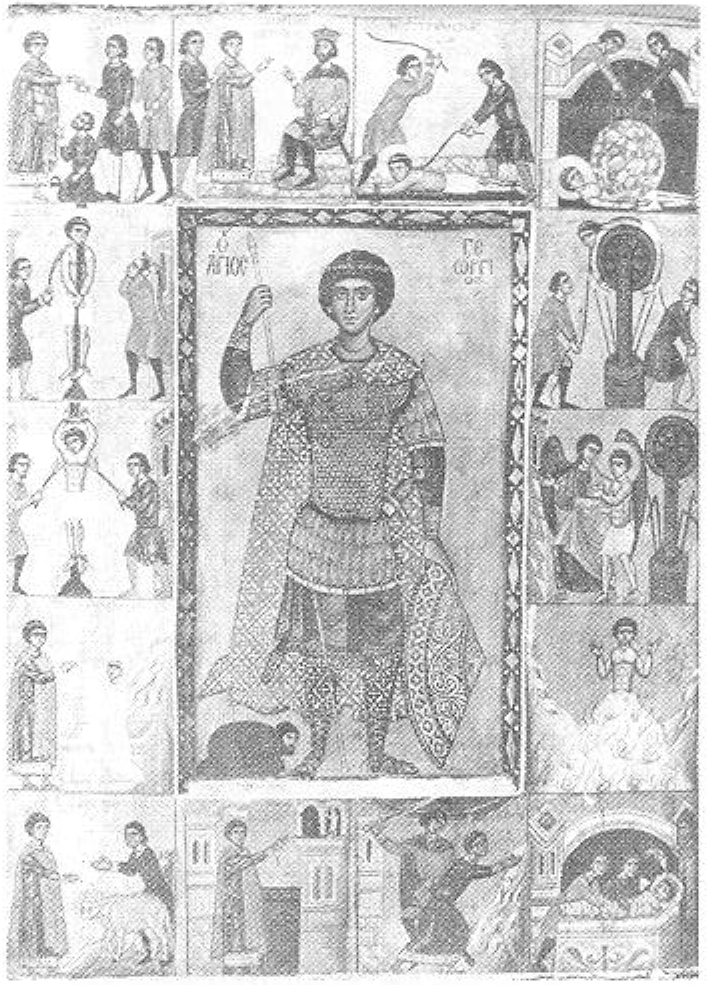
Обр.90



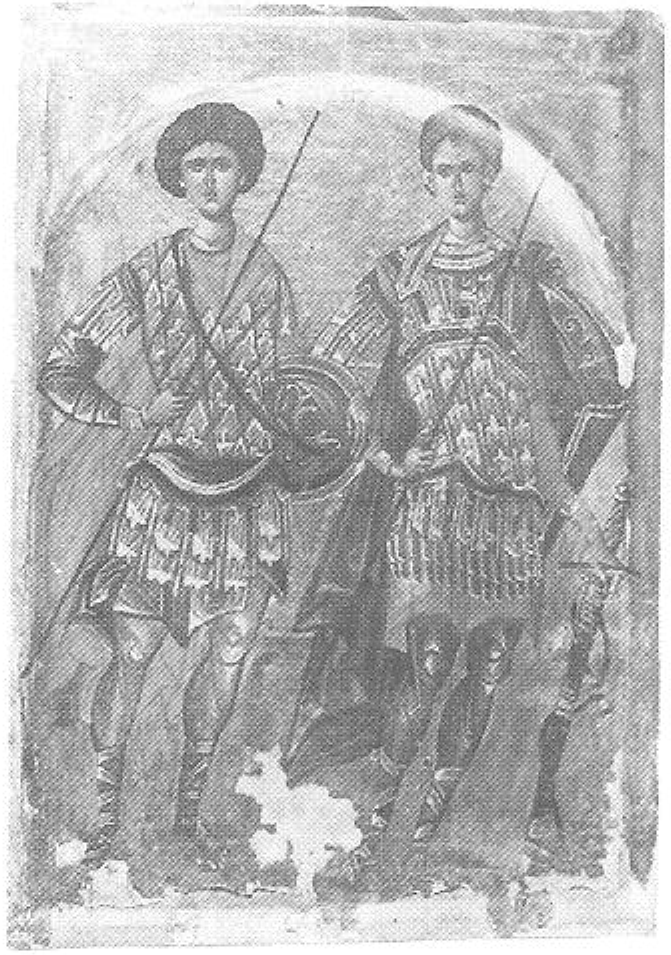
Обр.91



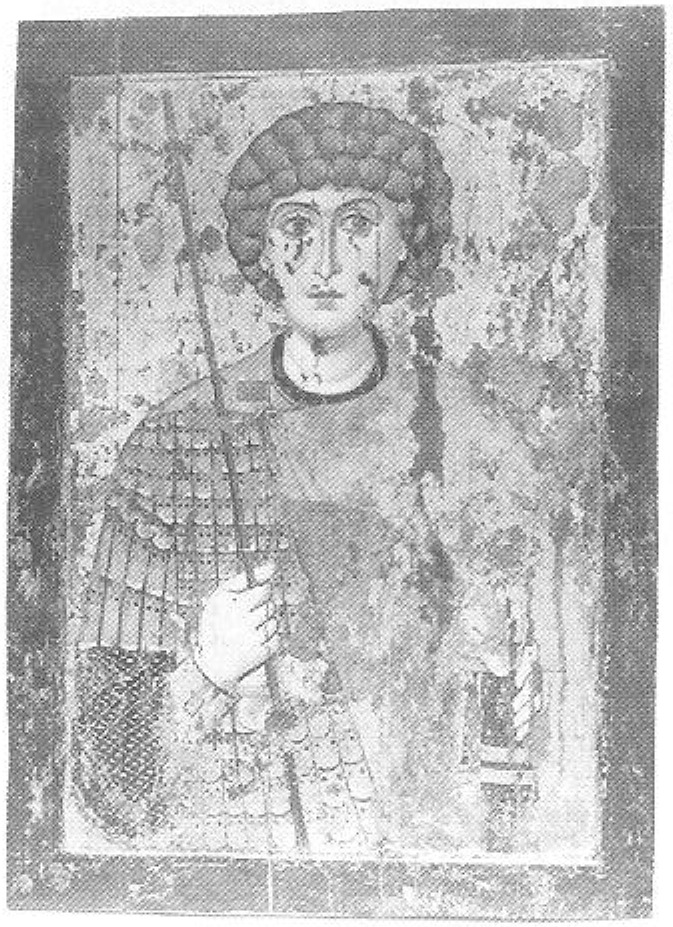
Обр.92



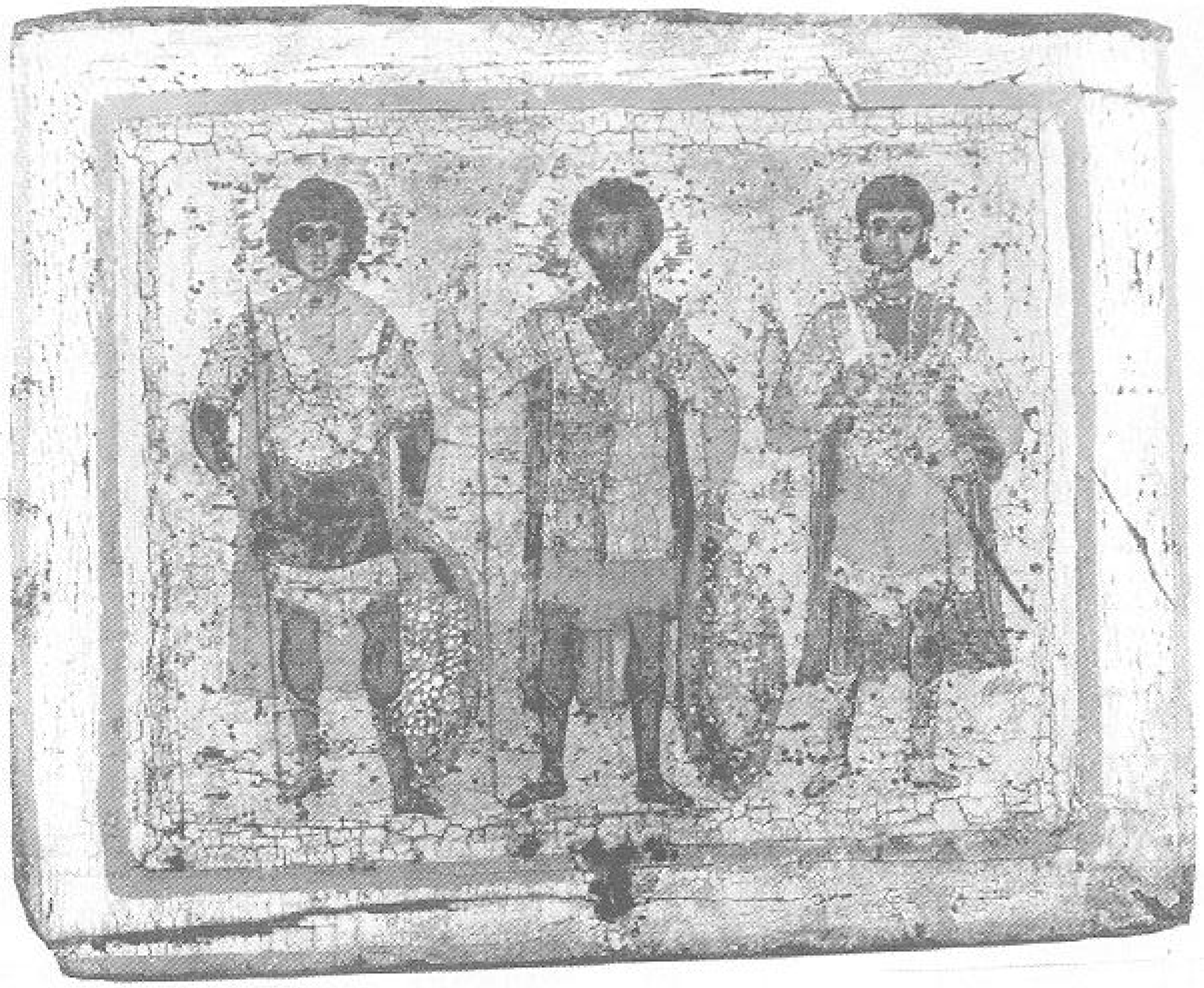
Обр.93



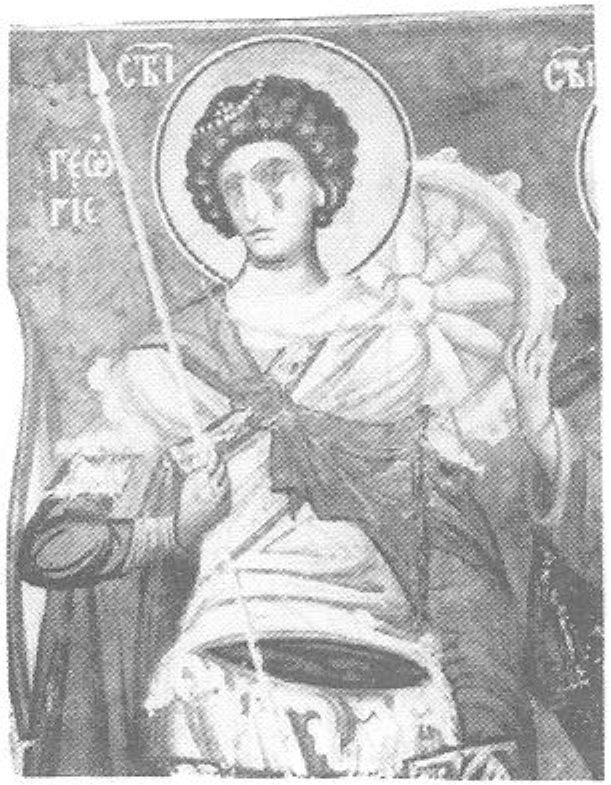
Обр.94



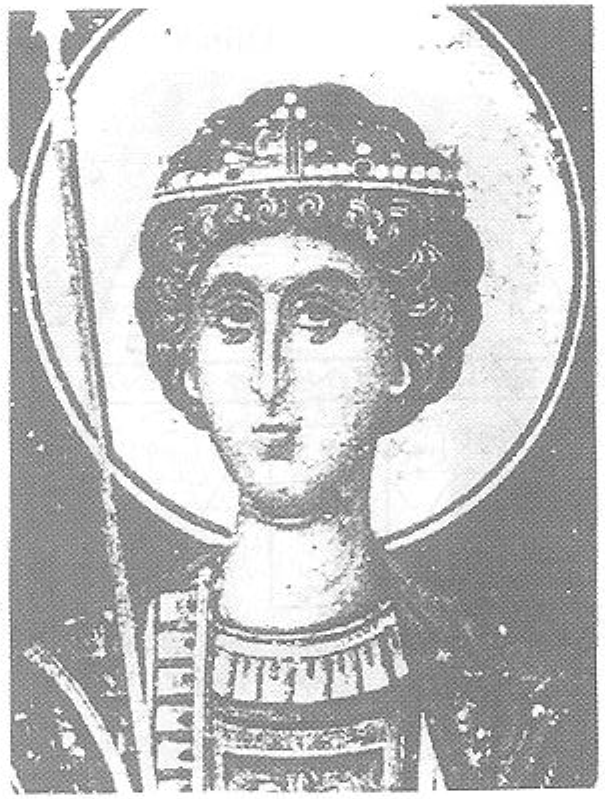
Обр.95



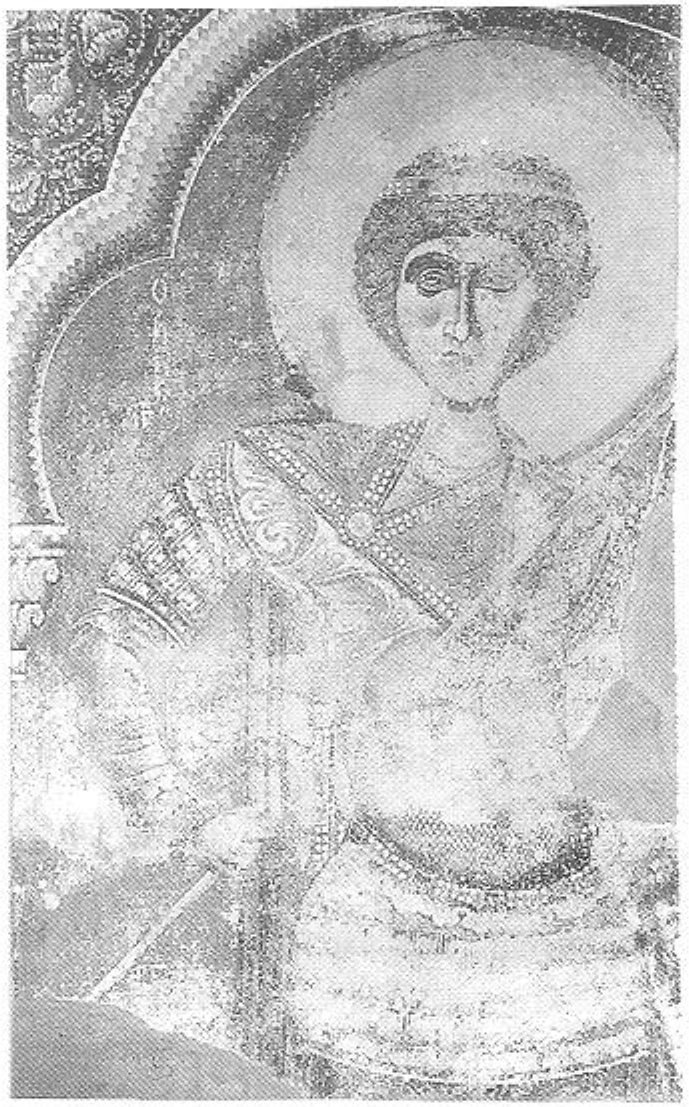
Обр.96



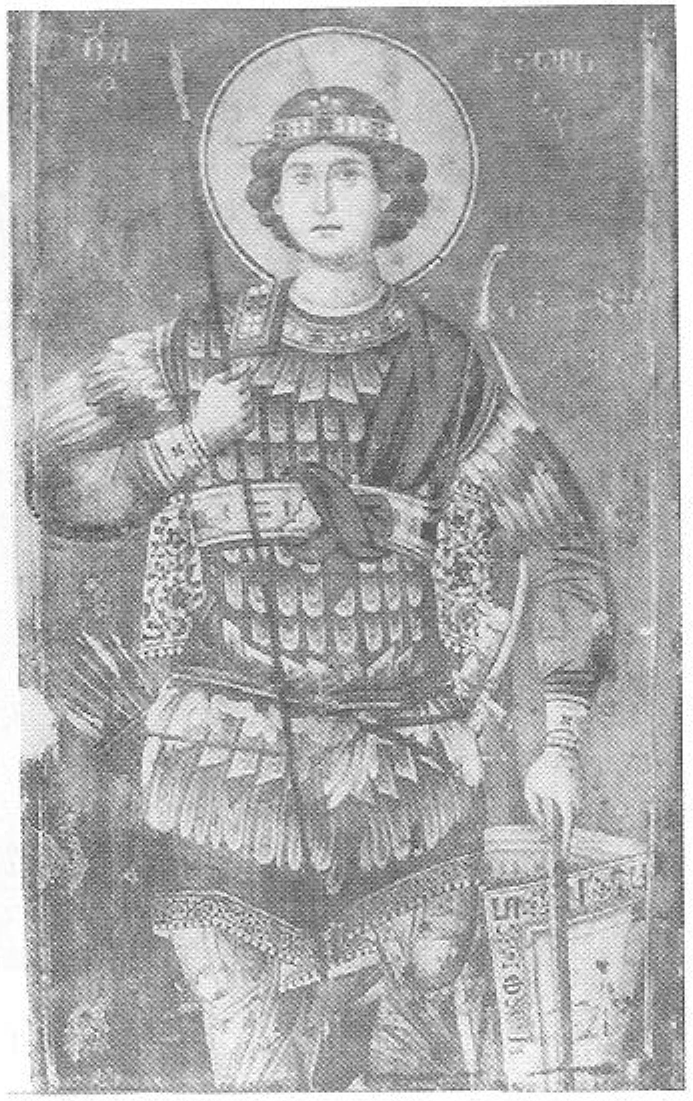
Обр.97



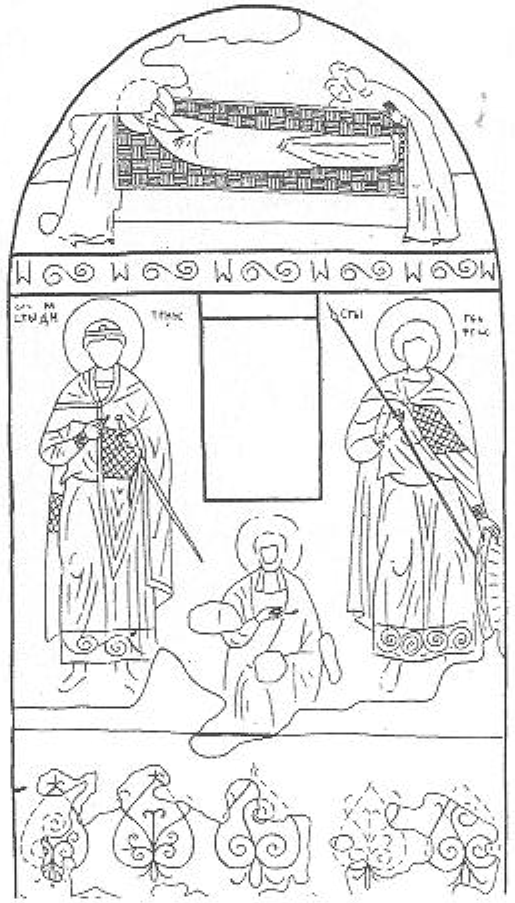
Обр.98



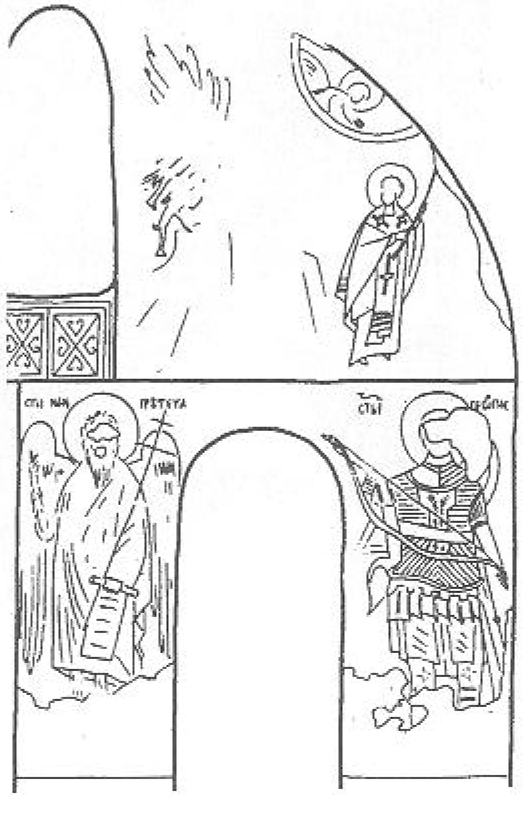
Обр.99



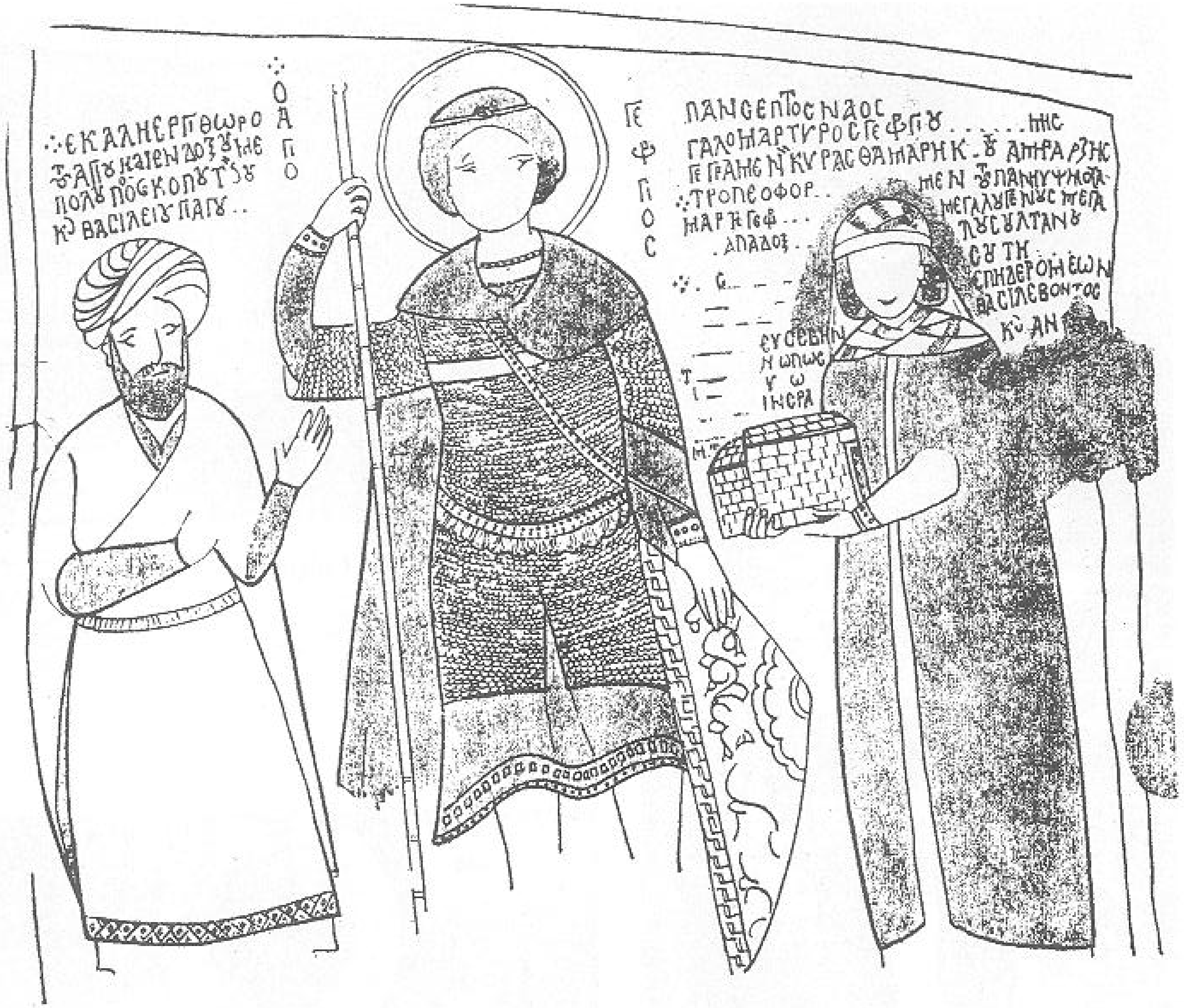
Обр.100



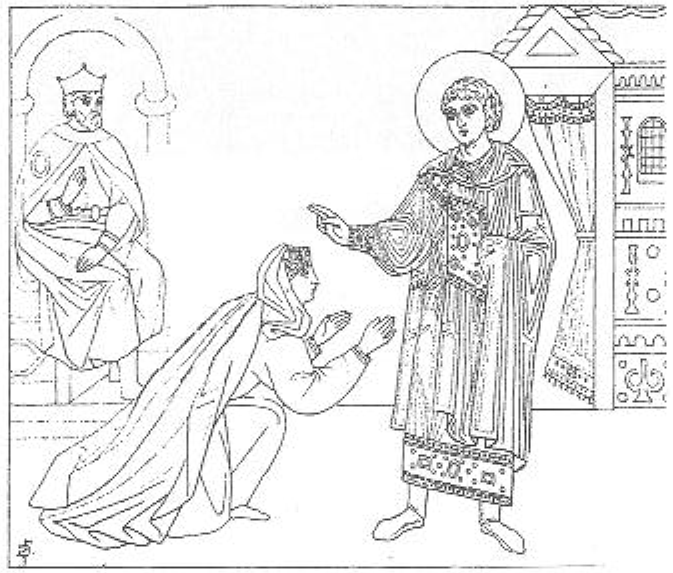
Обр.101



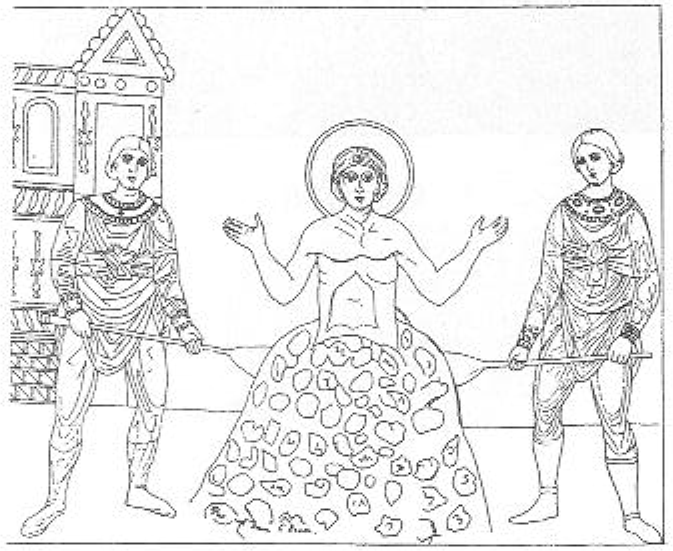
Обр.102


ΕΚΑΛΛΙΕΡΓΗΘΩΡΟ
ΠΟΛΥ ΠΟΣΚΟΠΟΥ
ΒΑΣΙΛΕΙΣ ΠΑΓΙ...
Ο ΑΓΙΟ
ΓΕ Φ ΓΙ ΟΣ
ΠΑΝ ΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ
ΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ
ΤΡΟΠΕΟΦΟΡ...
ΑΠΑΔΟΣ
ΕΥΣΕΒΗΝ
ΜΕΓΑΛΥΣ ΝΙΣ ΜΕΓΑ
ΛΥΣΥΛΤΑΝΥ
ΕΥΤΗ
ΒΑΣΙΛΕΥΟΝΤΟΣ

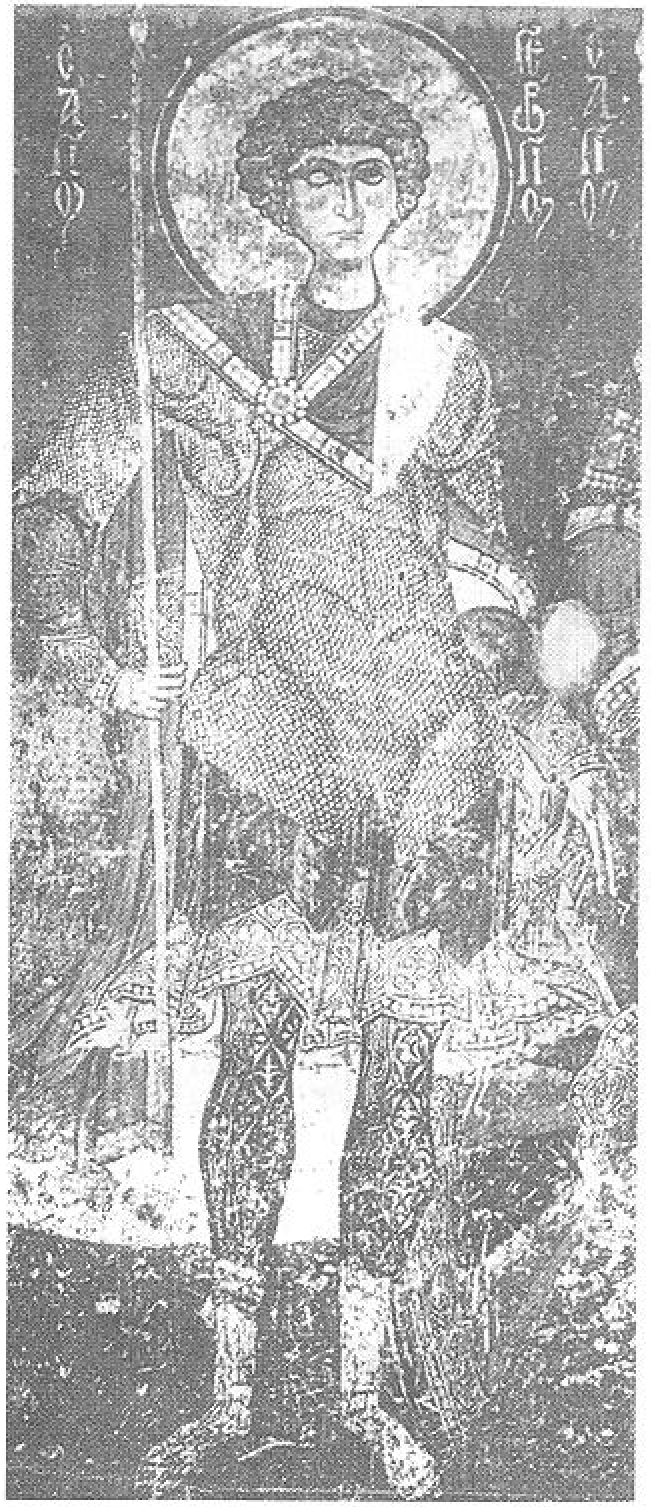
Обр.103



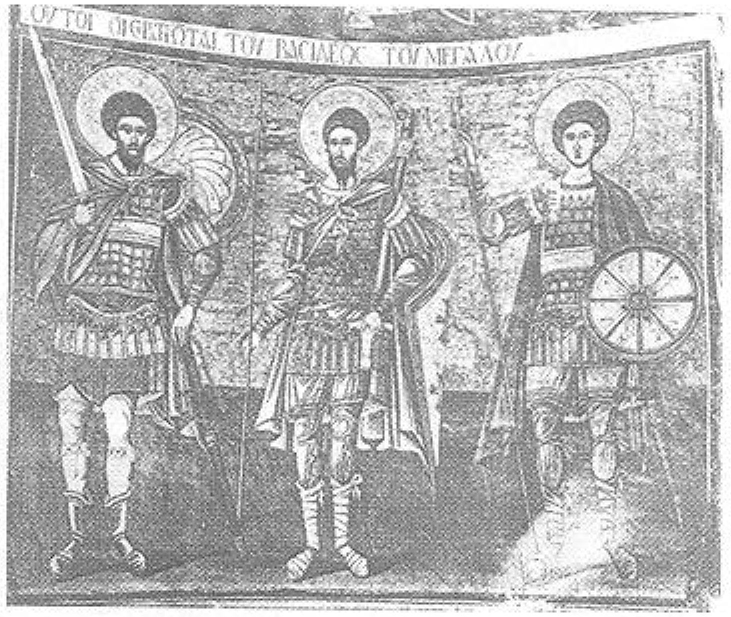
Обр.104



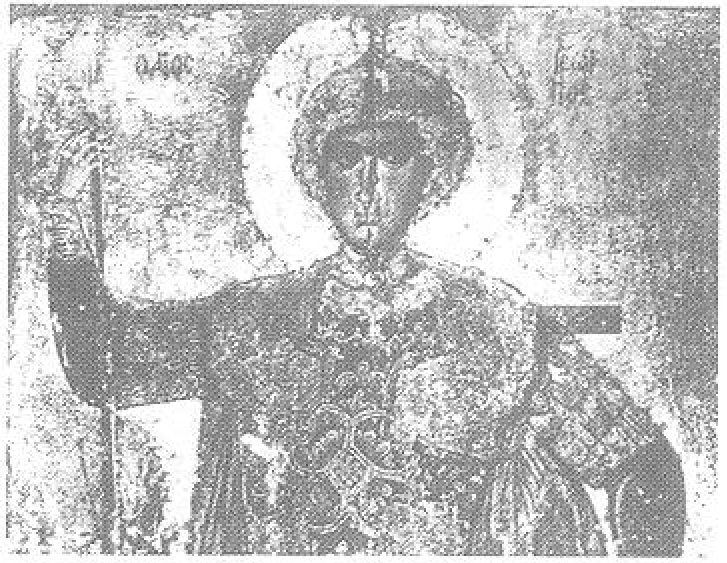
Обр.105



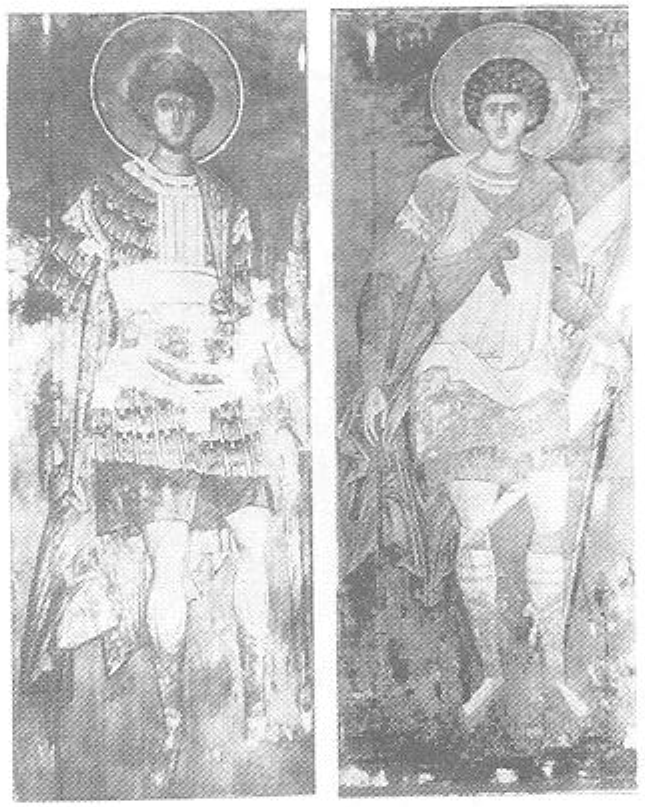
Обр.106



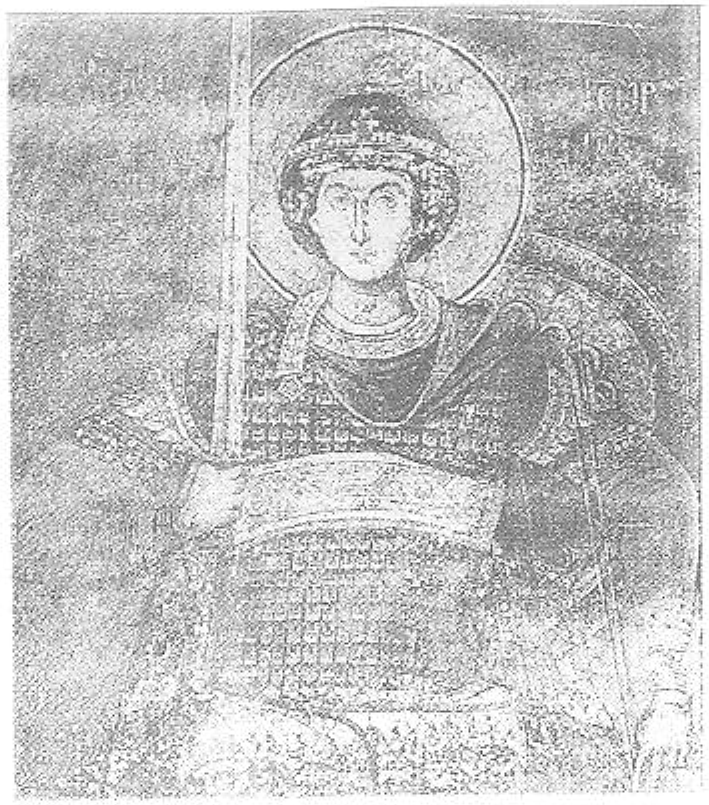
Обр.107



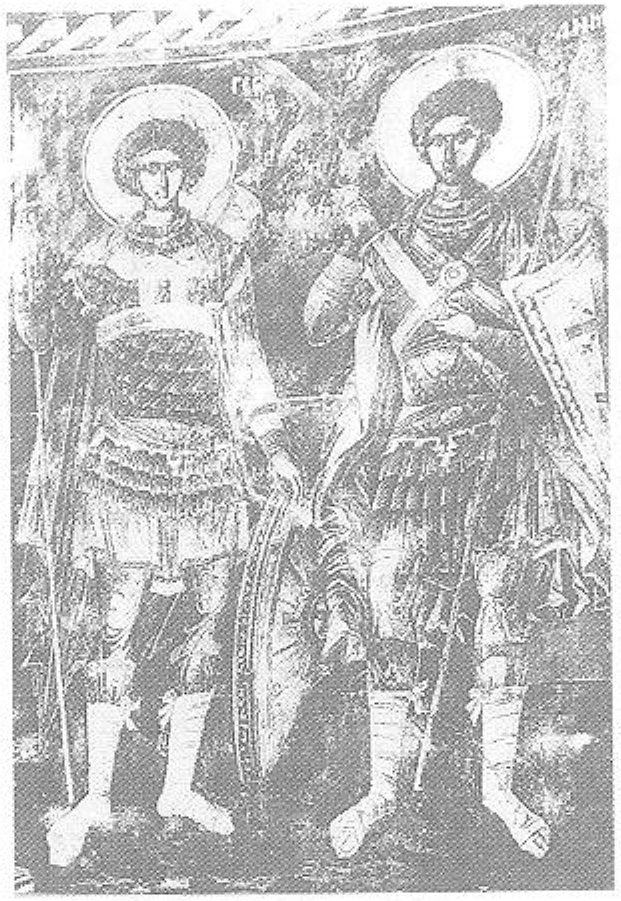
Обр.108



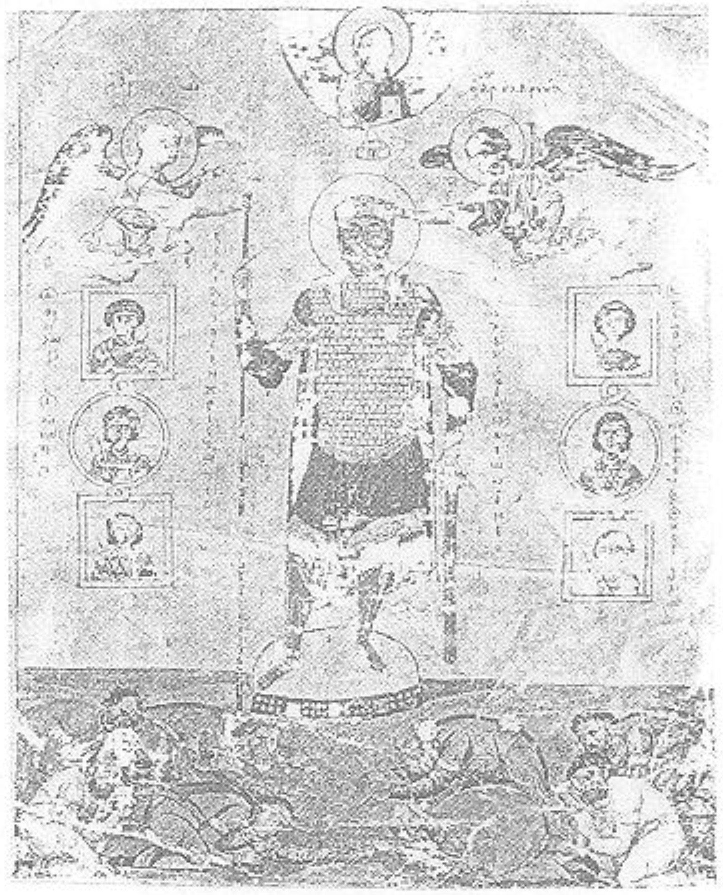
Обр.109



Обр.110

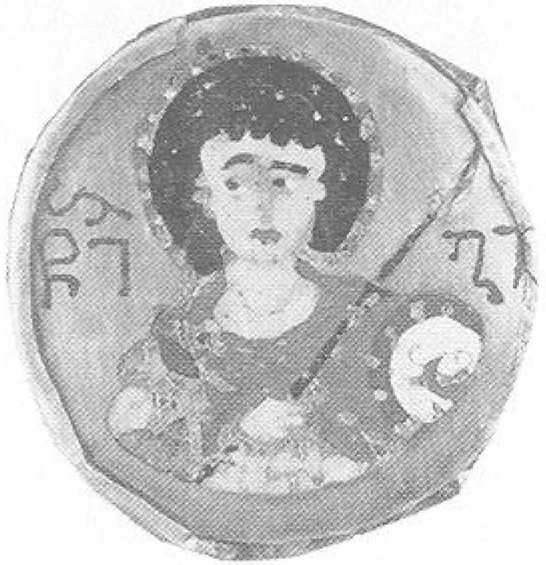


Обр.111

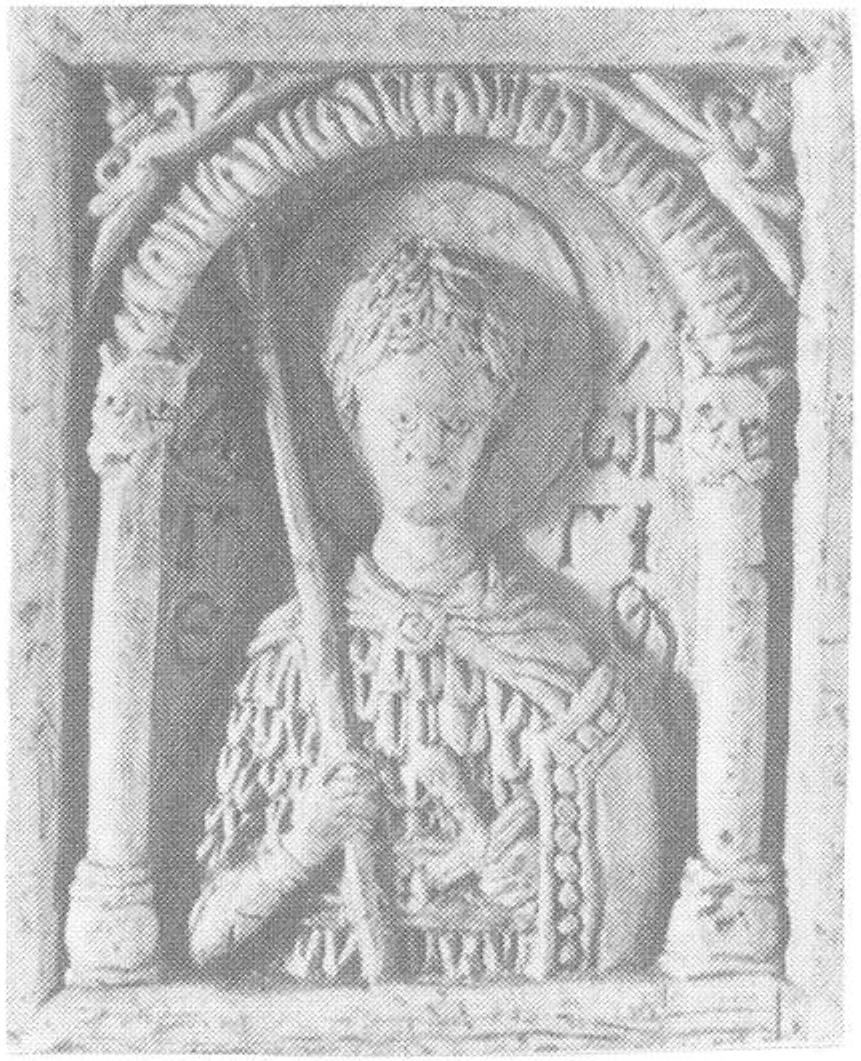


Обр.112

Обр.113

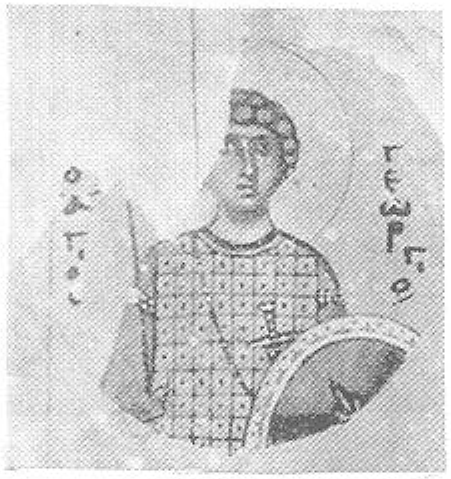


Обр.114



Обр.115

Обр.116



Обр.117

Обр.118

Обр.119

Обр.120

Обр.121

Обр.122

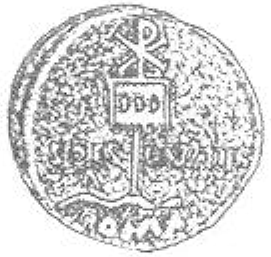
Обр.123

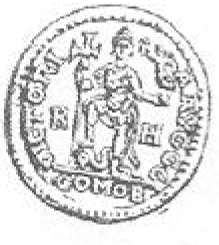
Обр.124

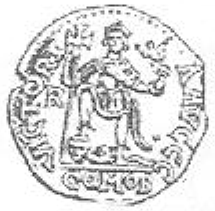
Обр.125

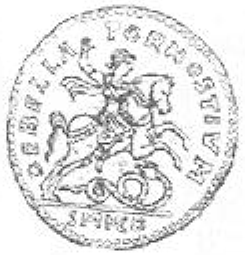
Обр.126

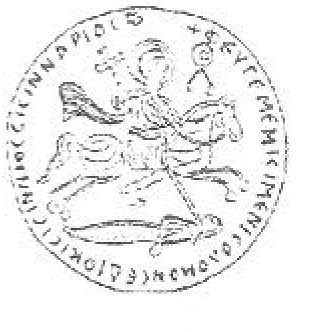
Обр.127

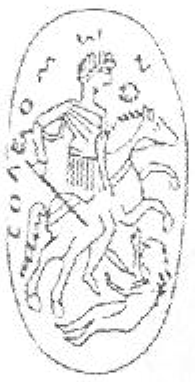

Обр.128

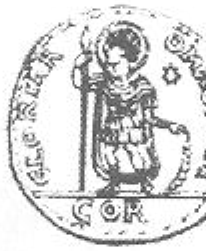

Обр.129

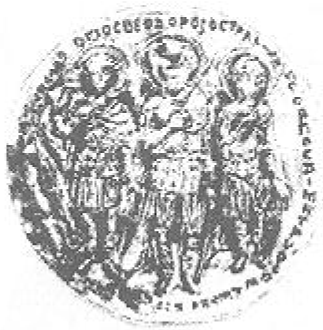

Обр.130

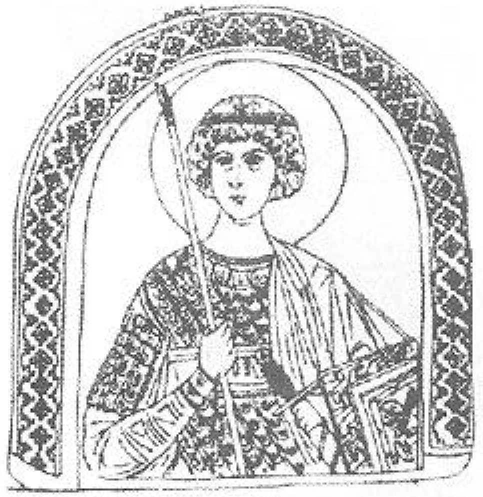

Обр.131

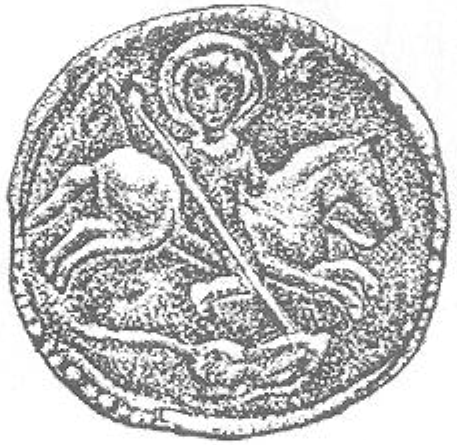

Обр.132

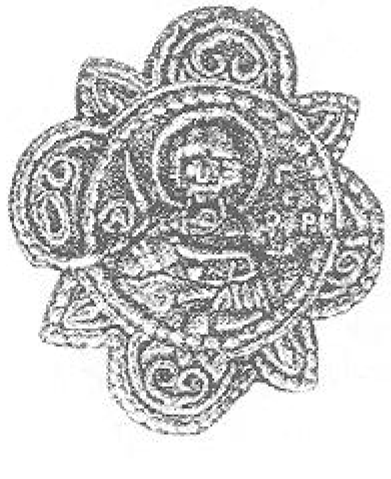

Обр.133

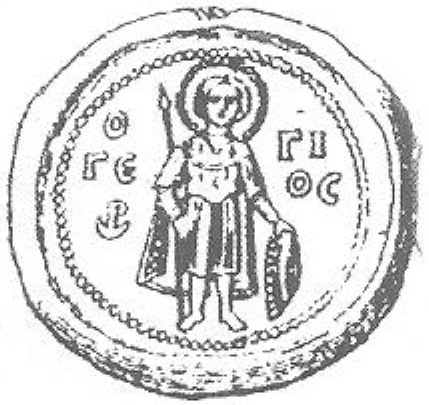

Обр.134


Обр.135

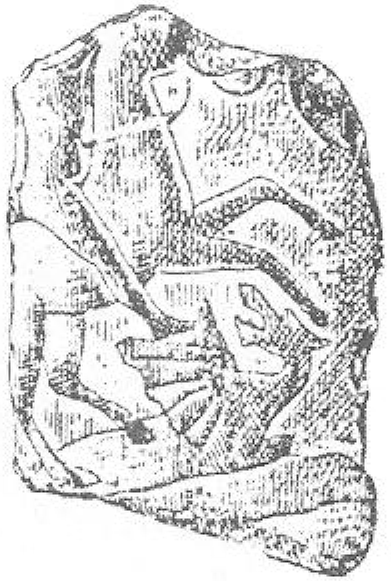

Обр.136

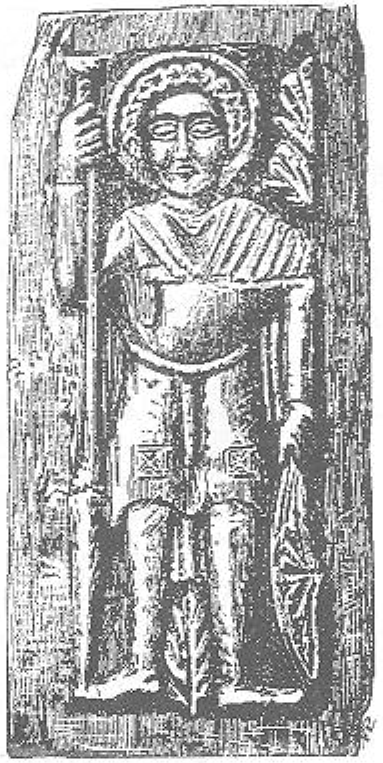

Обр.137

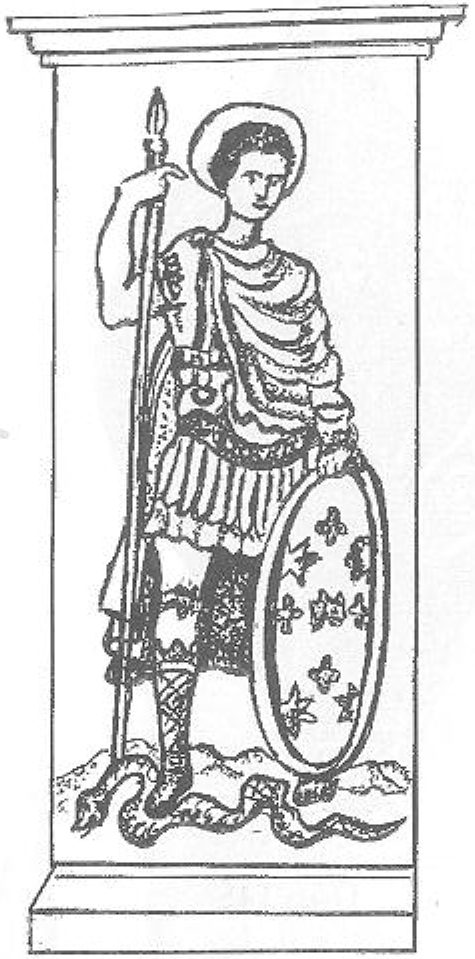

Обр.138

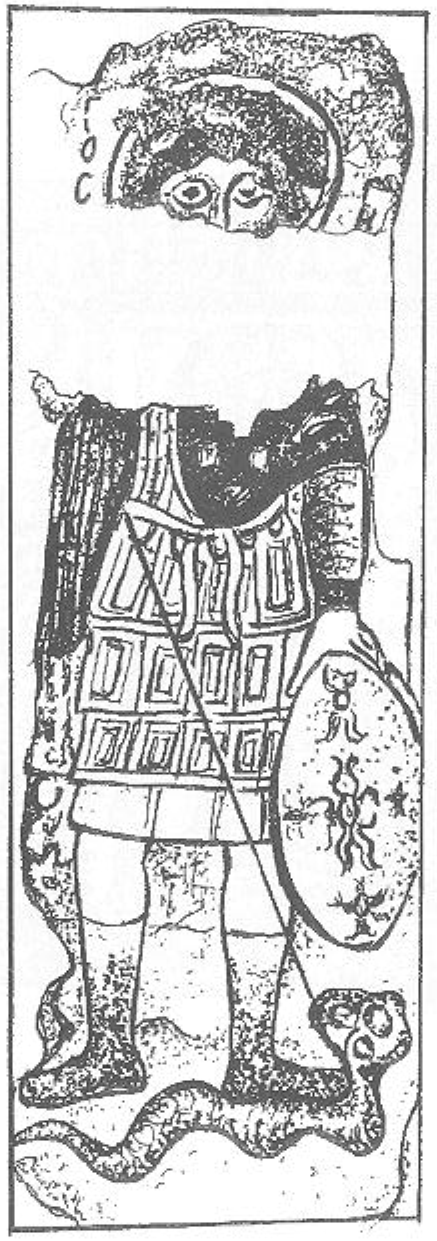


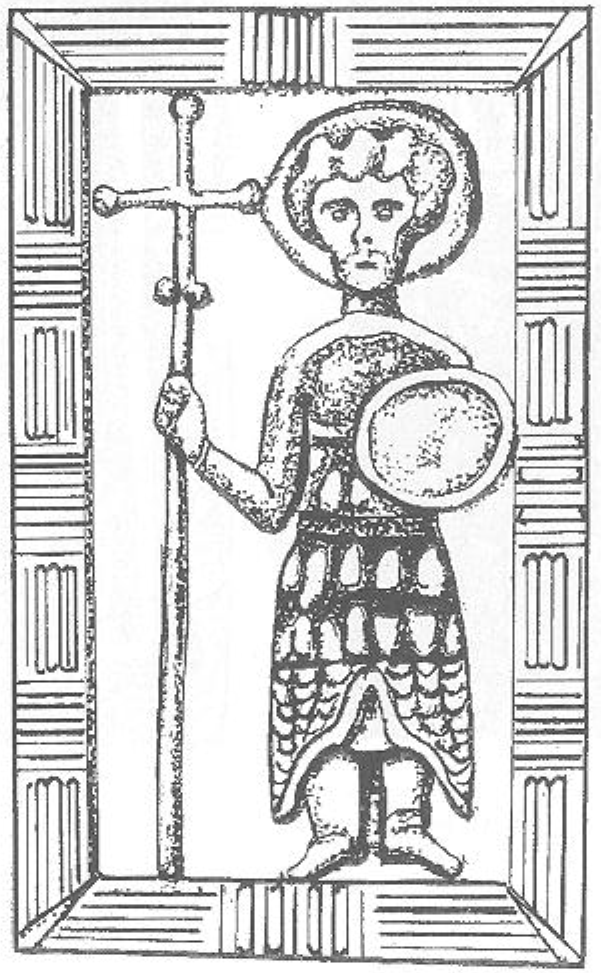
Обр.139

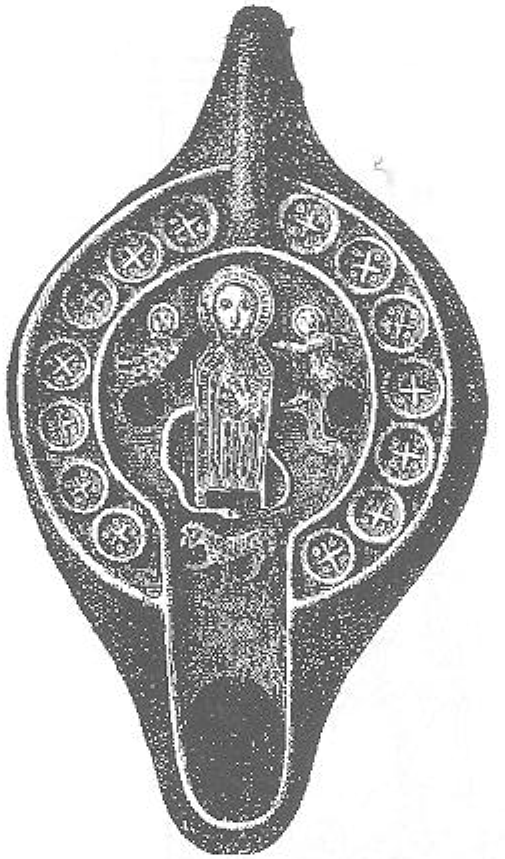

Обр.140


Обр.141

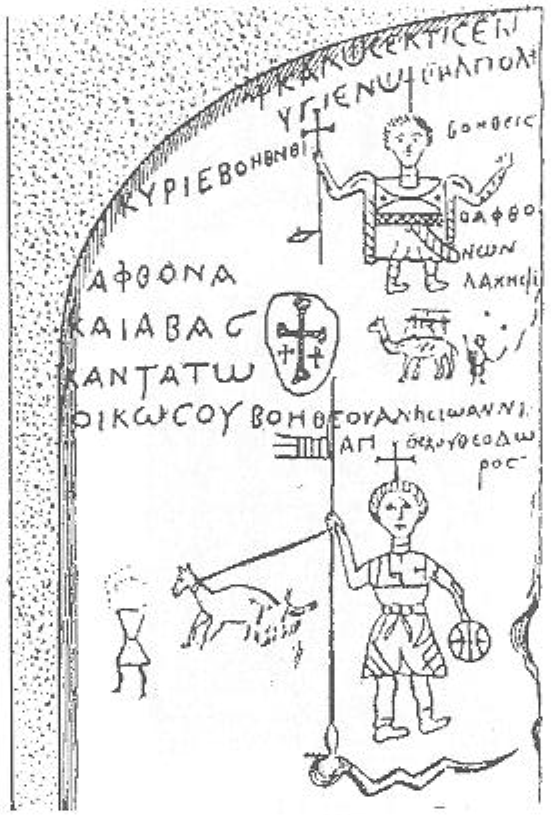

Обр.142


Обр.143

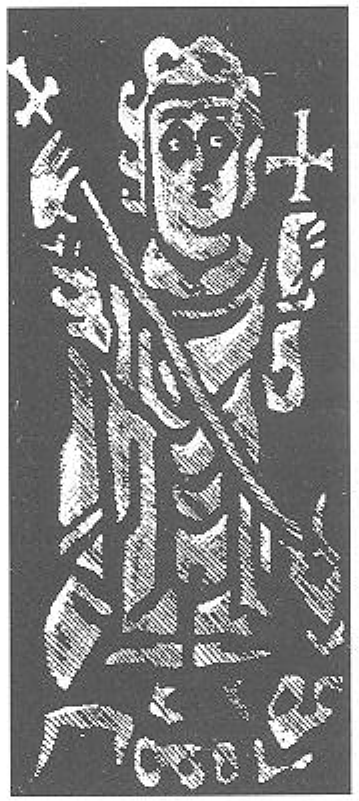

Обр.144



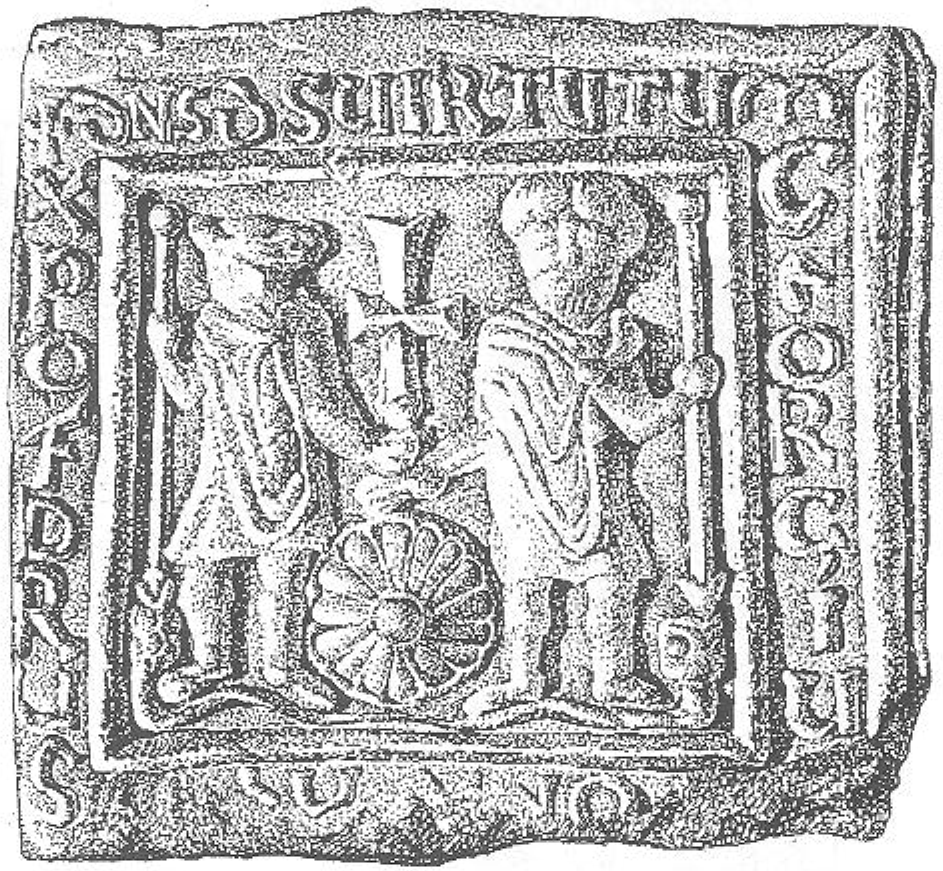
Обр.145


ΚΥΡΙΕ ΒΟΗΘΗΘΙ
ΥΓΙΕΝΩ
ΑΦΘΟΝΑ
ΚΑΙΑΒΑC
ΚΑΝΤΑΤΩ
ΟΙΚΩCΟΥ ΒΟΗΘΕΟΥ
ΡΟC

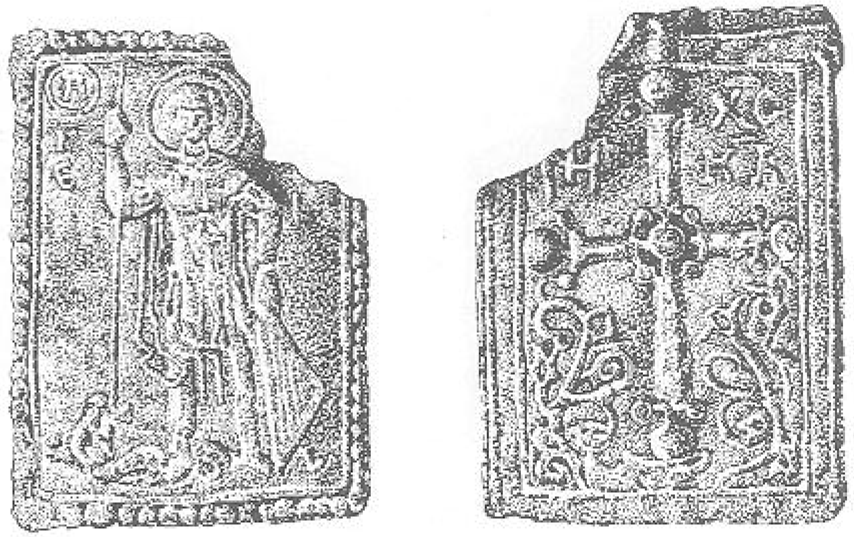
Обр.146



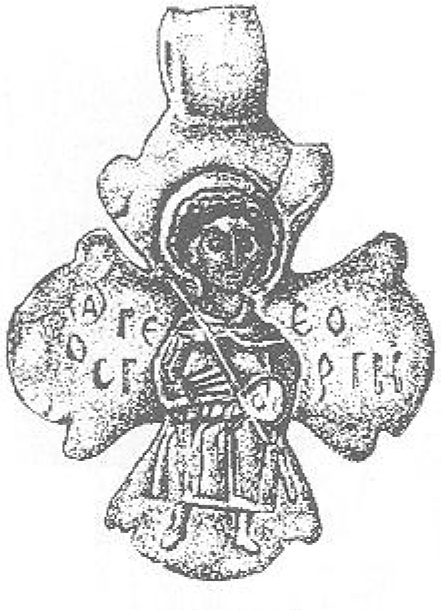
Обр.147



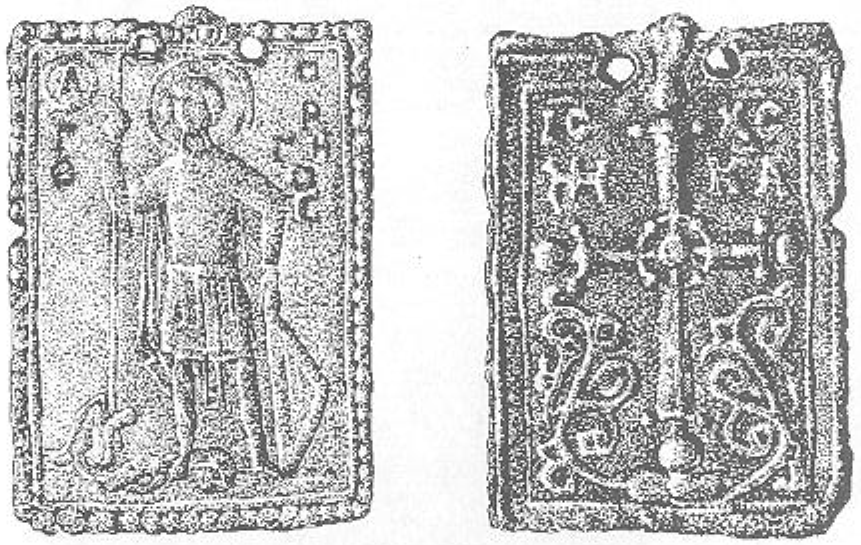
Обр.148



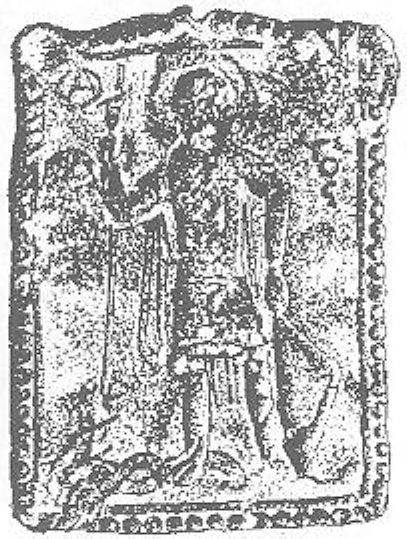
Обр.149



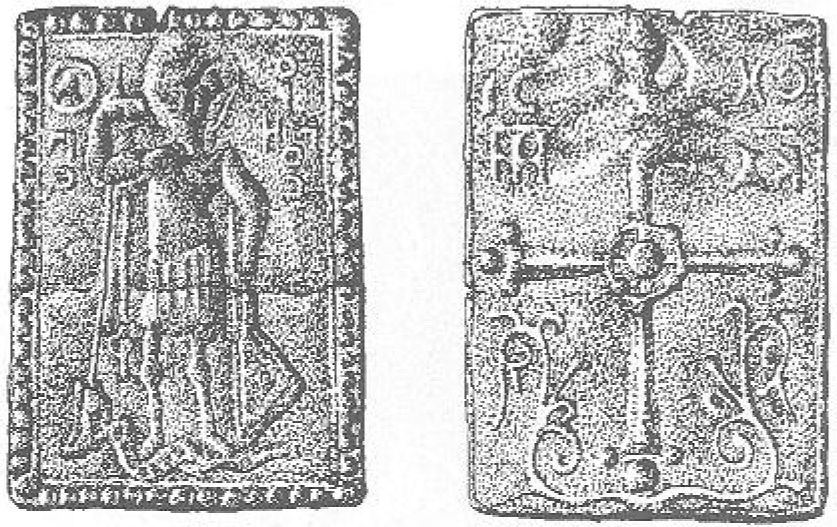
Обр.152



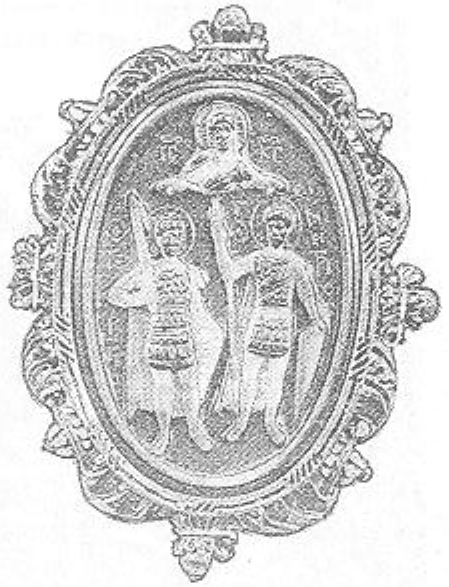
Обр.150



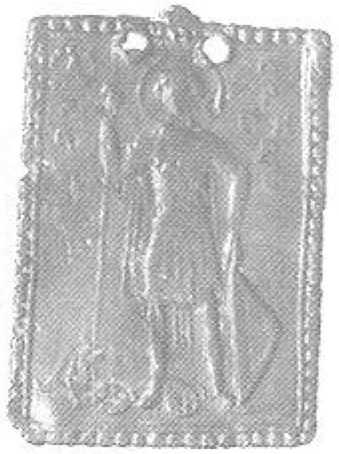
Обр.153



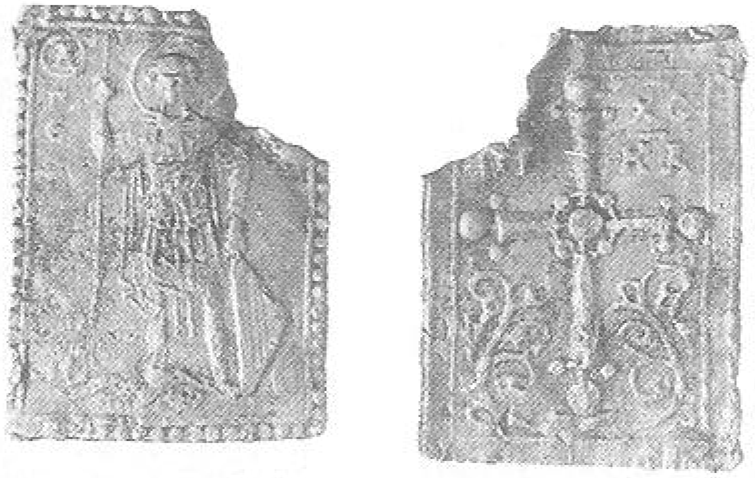
Обр.151



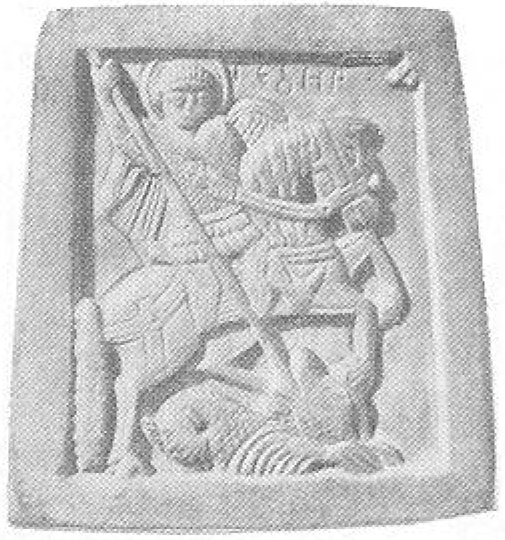
Обр.154



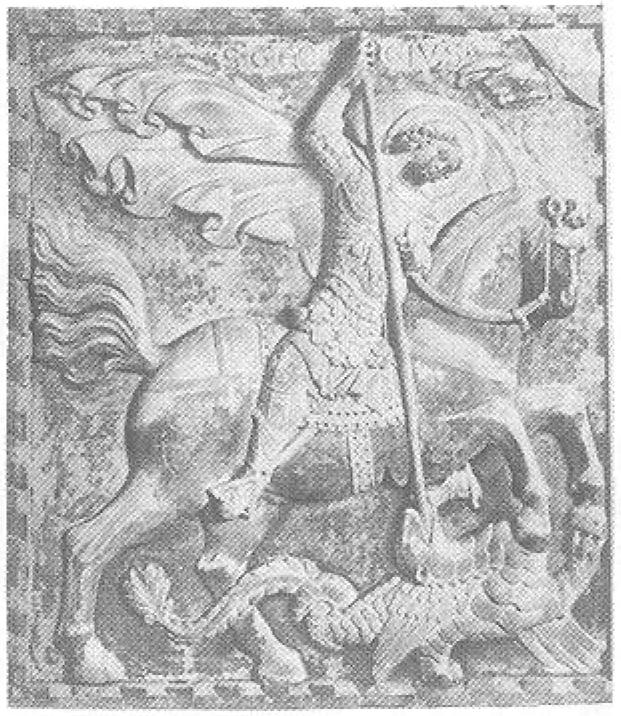
Обр.155



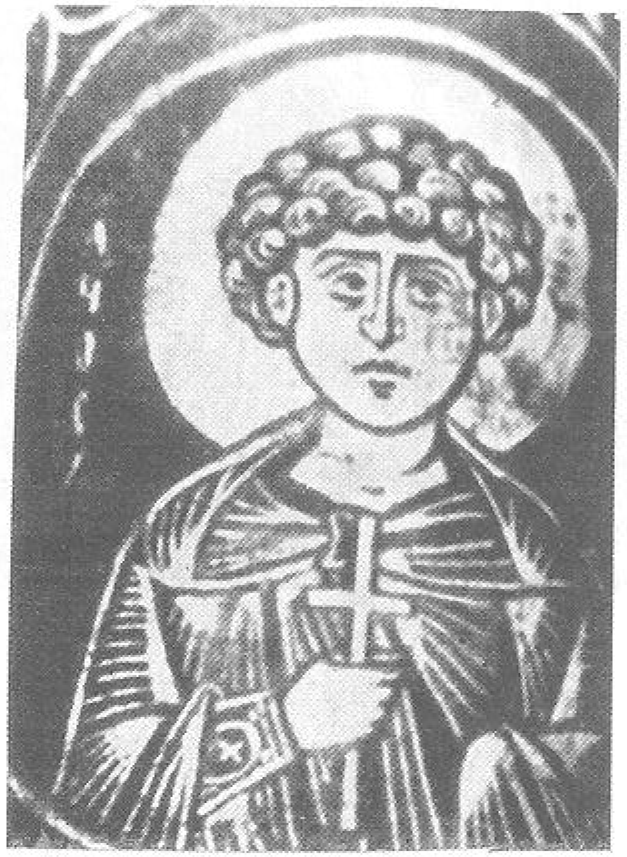
Обр.156



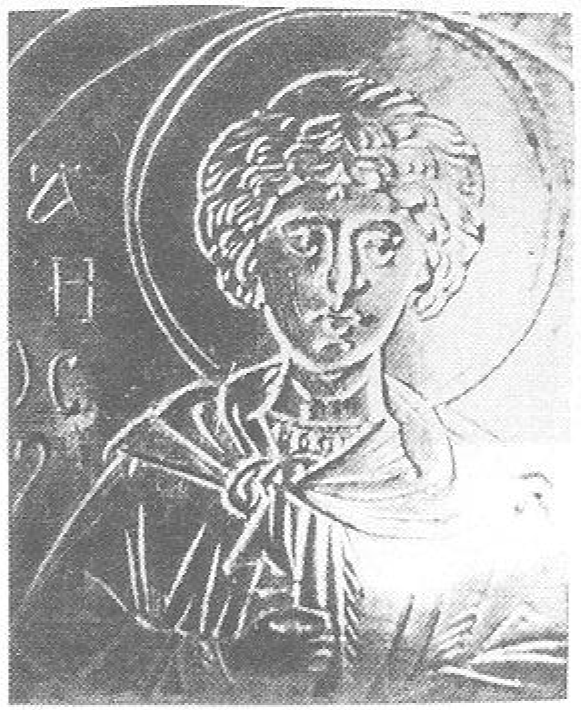
Обр.157



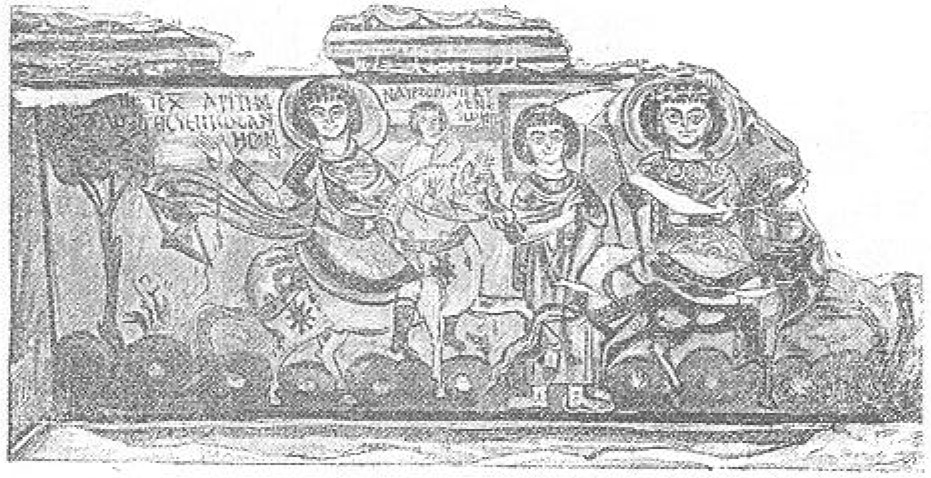
Обр.158



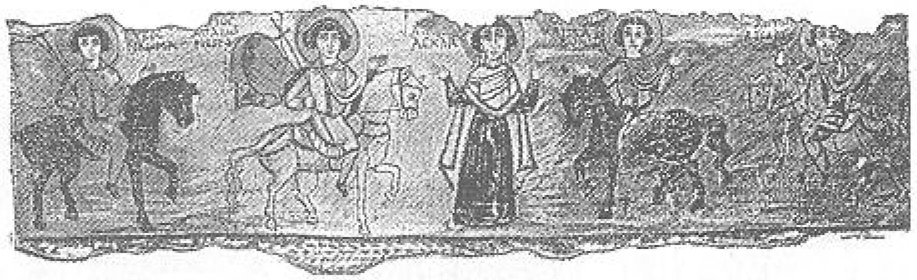
Обр.159



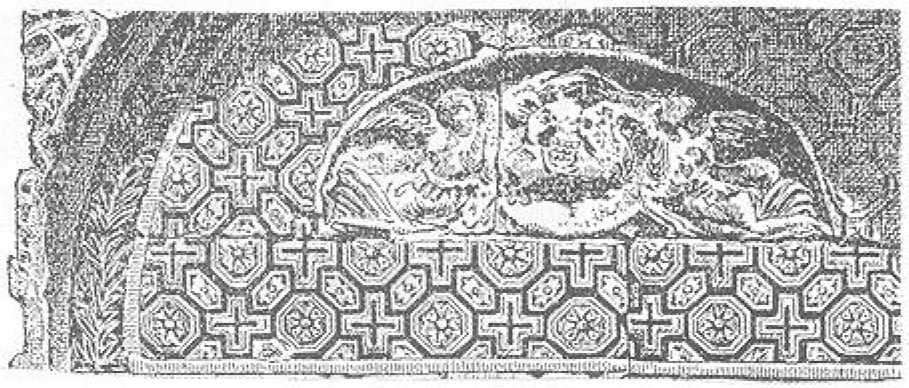
Обр.160



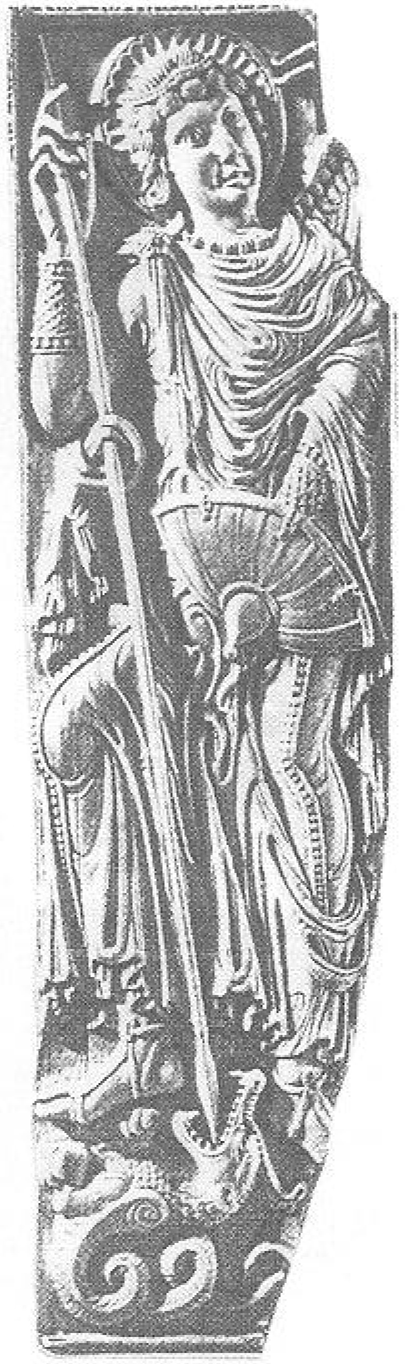
Обр.161



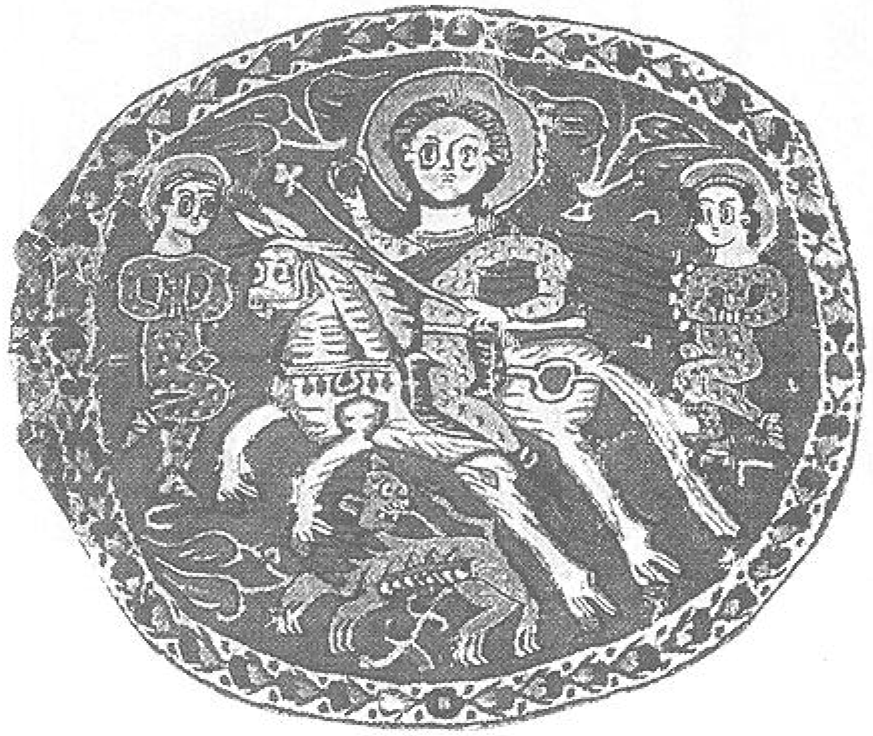
Обр.162



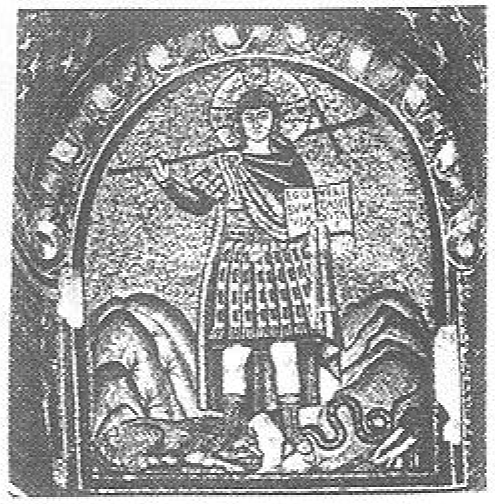
Обр.163



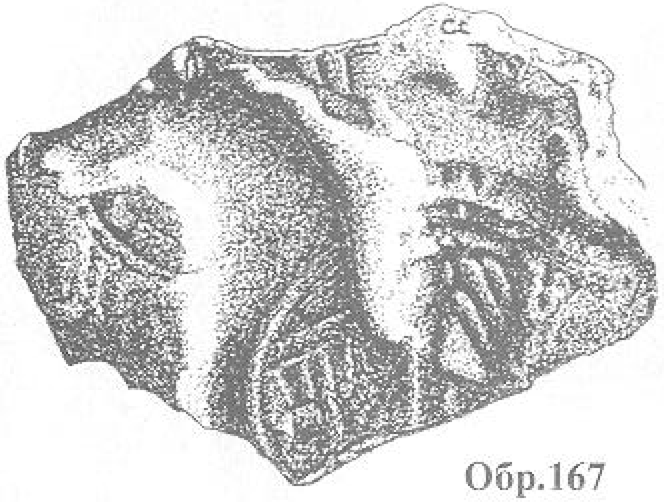
Обр.164



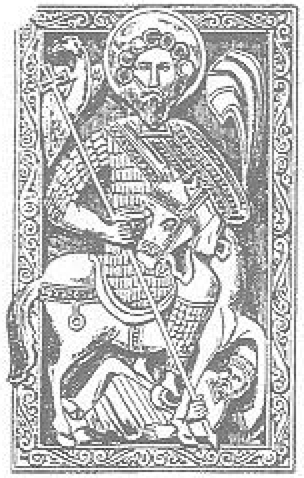
Обр.165



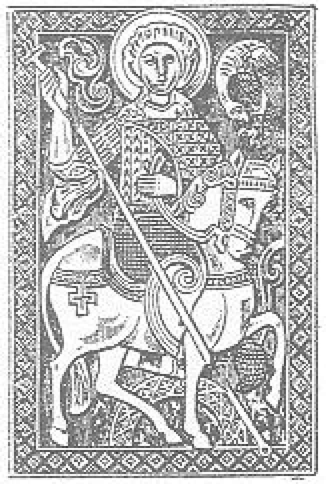
Обр.166



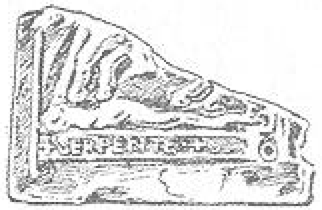
Обр.167



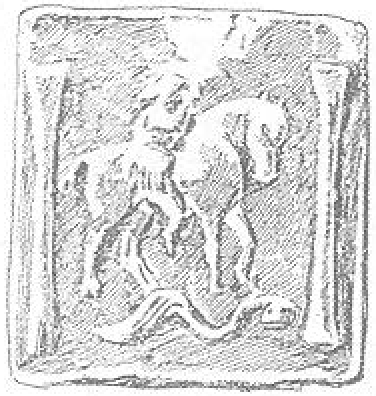
Обр.168



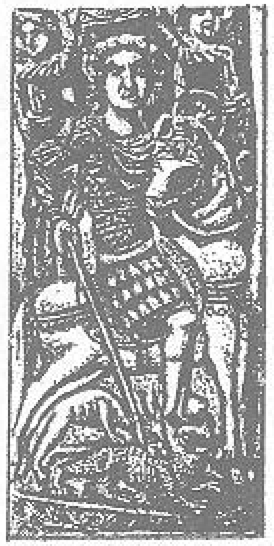
Обр.169



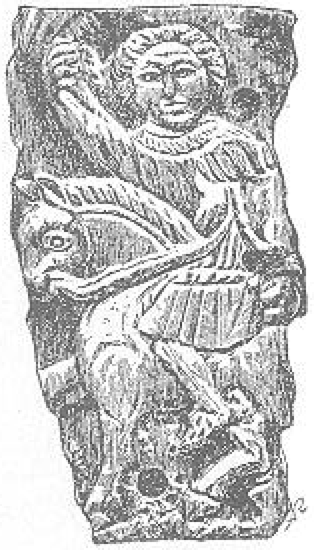
Обр.170



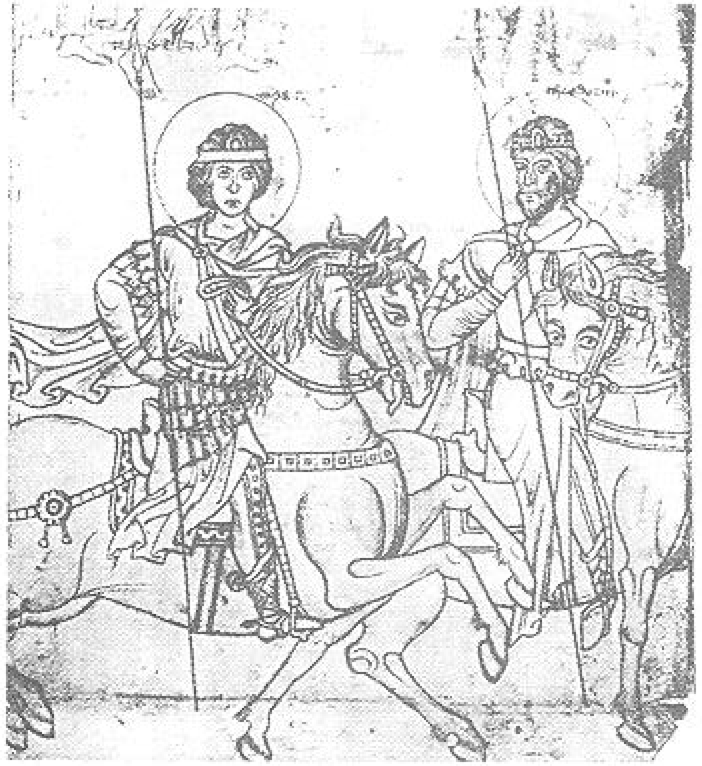
Обр.171



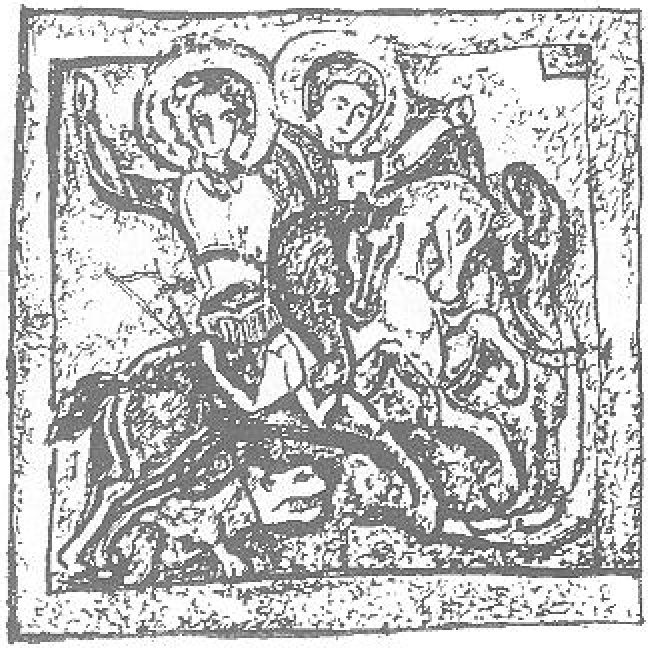
Обр.172



Обр.173



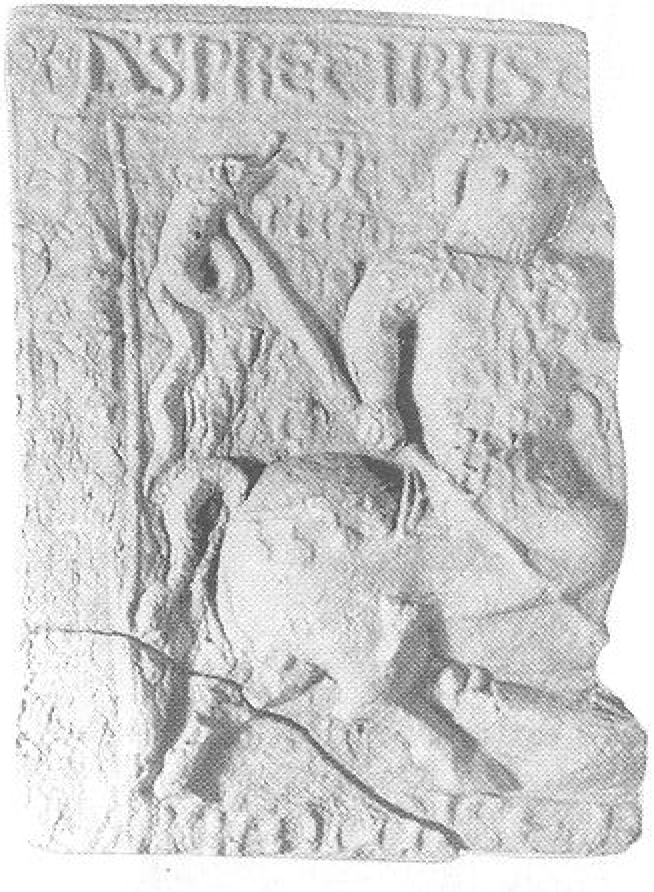
Обр.174



Обр.175

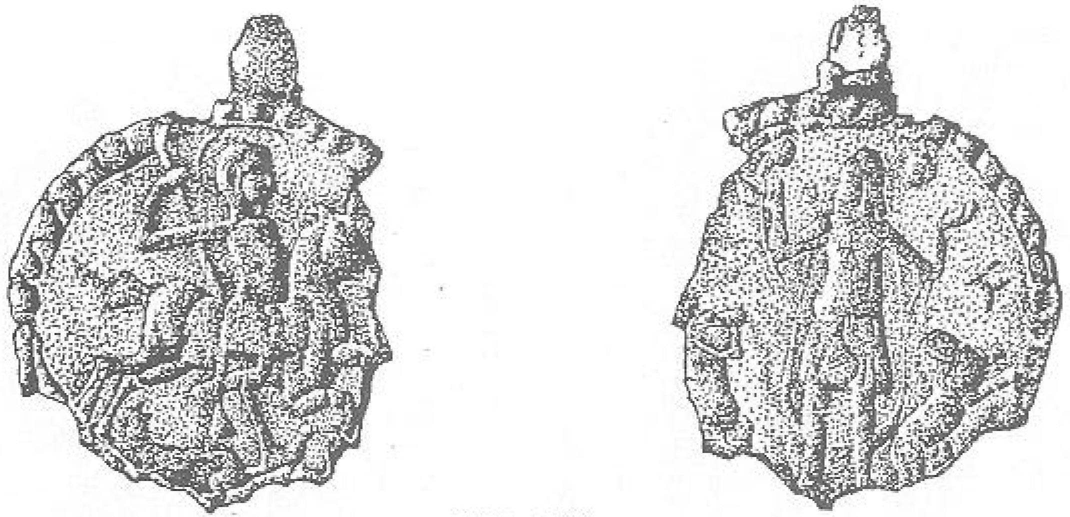
Обр.176

Обр.177

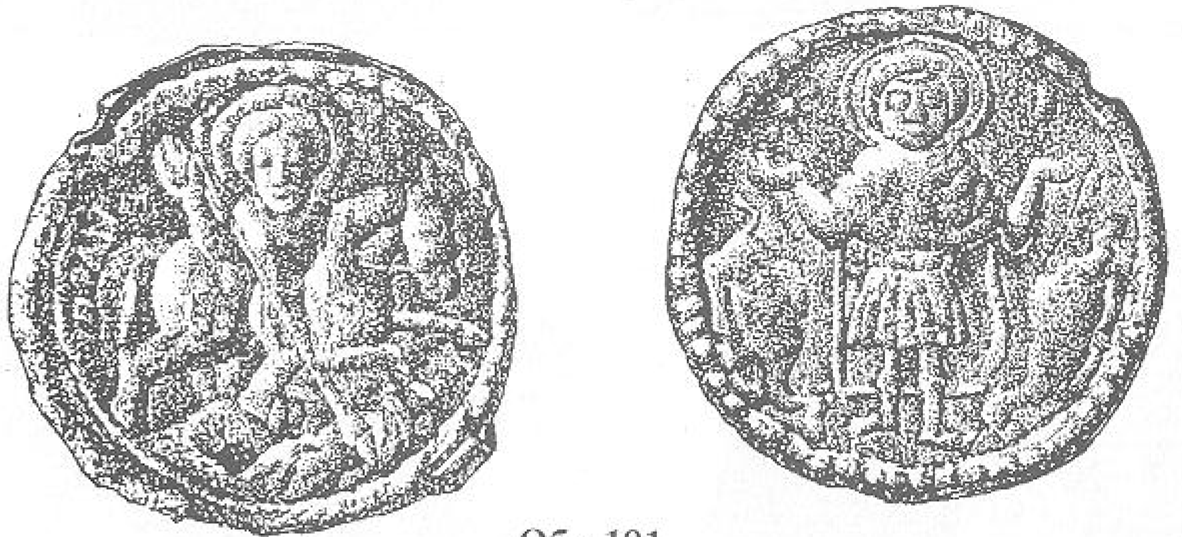


Обр.178

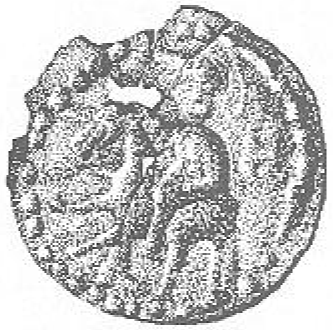
Обр.179



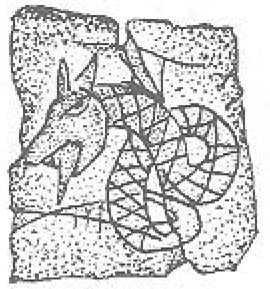
Обр.180



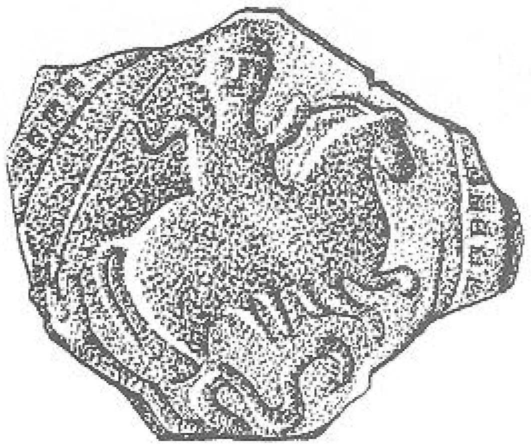
Обр.181



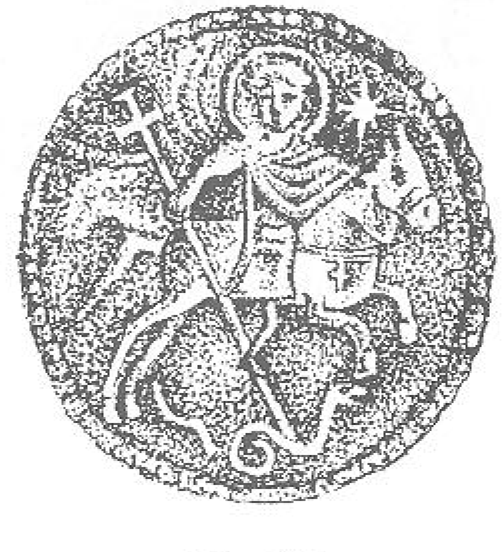
Обр.182



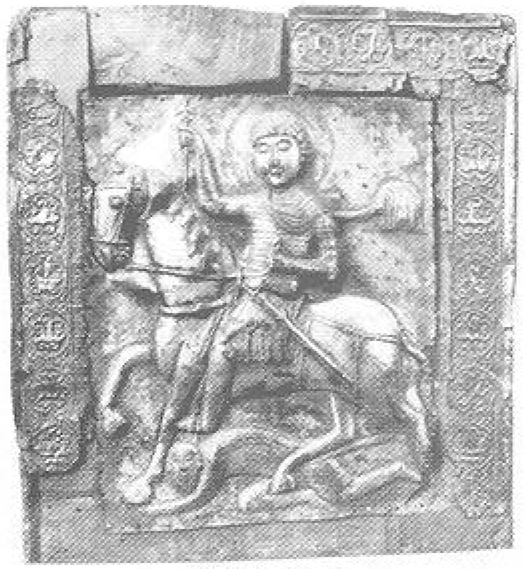
Обр.183



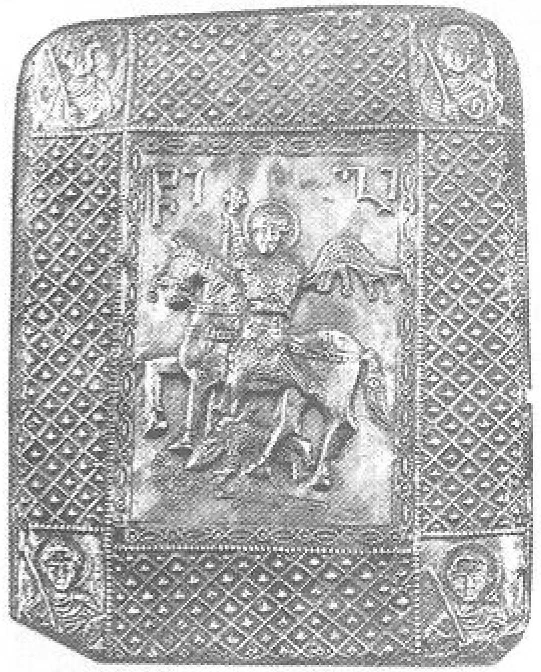
Обр.184



Обр.185

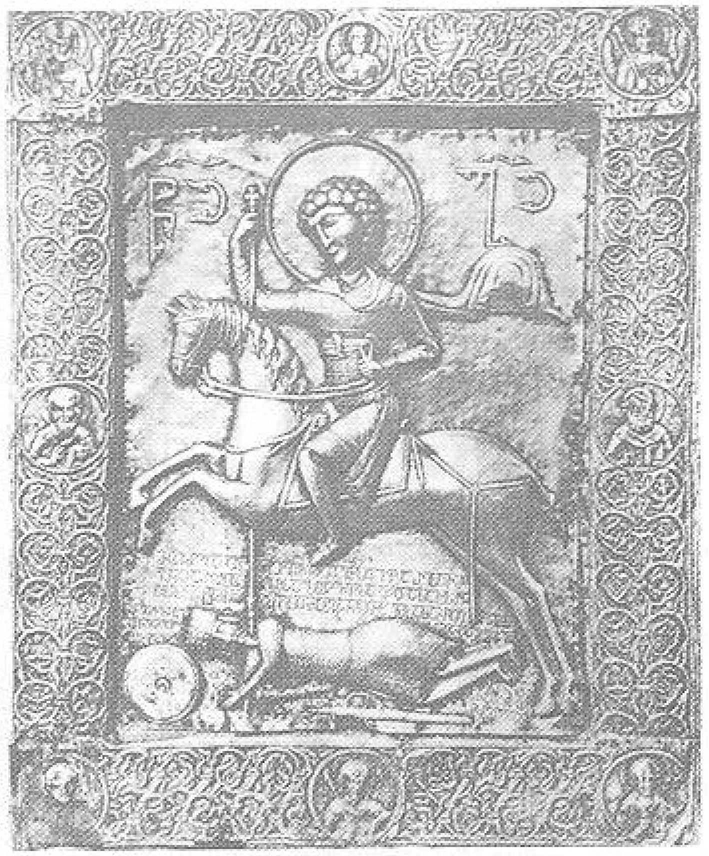


Обр.186

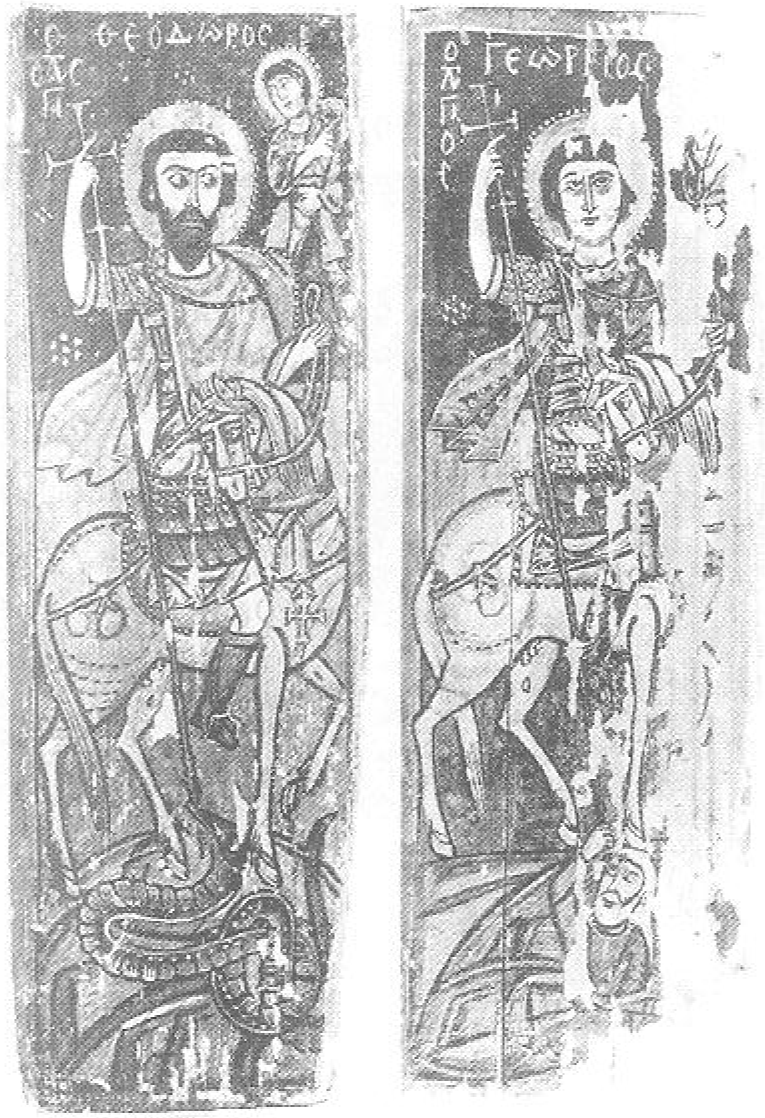


Обр.187

Обр.189

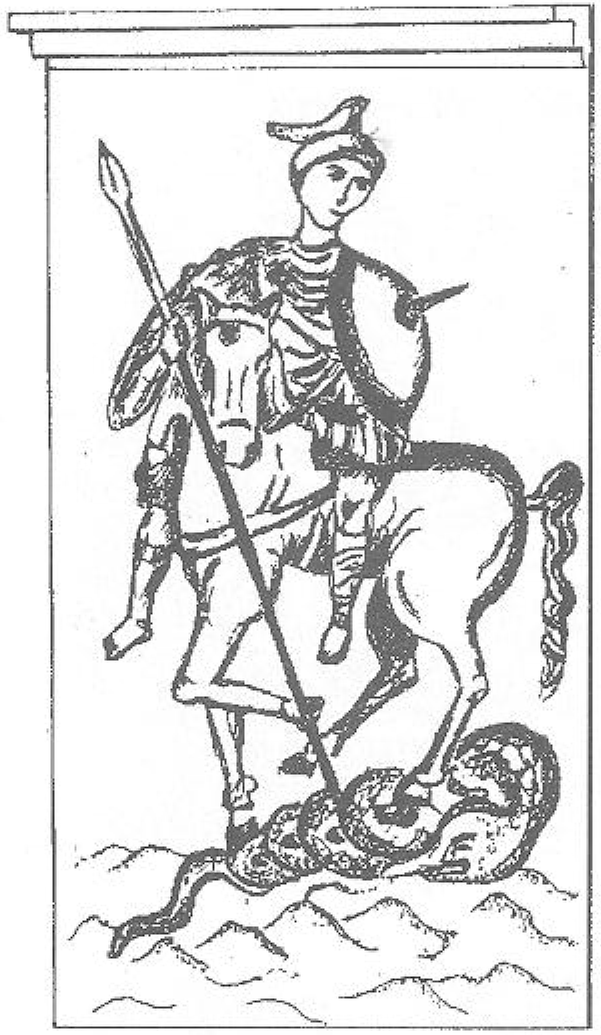


Обр.188

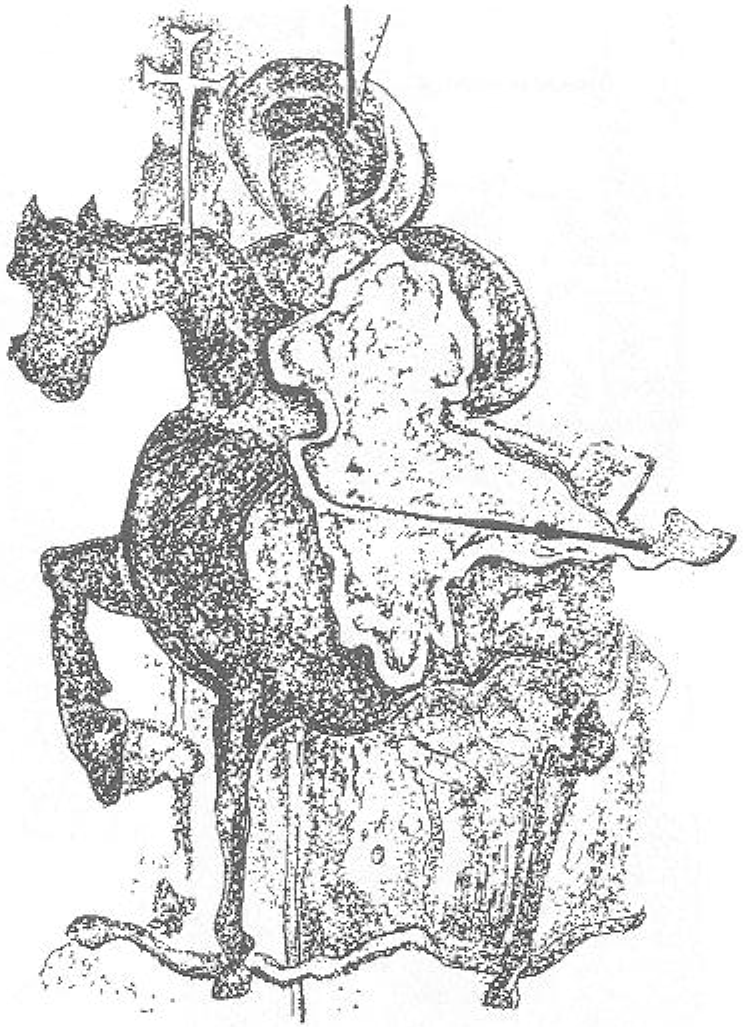


ΘΕΟΔΩΡΟΣ
ΓΕΩΡΓΙΟΣ

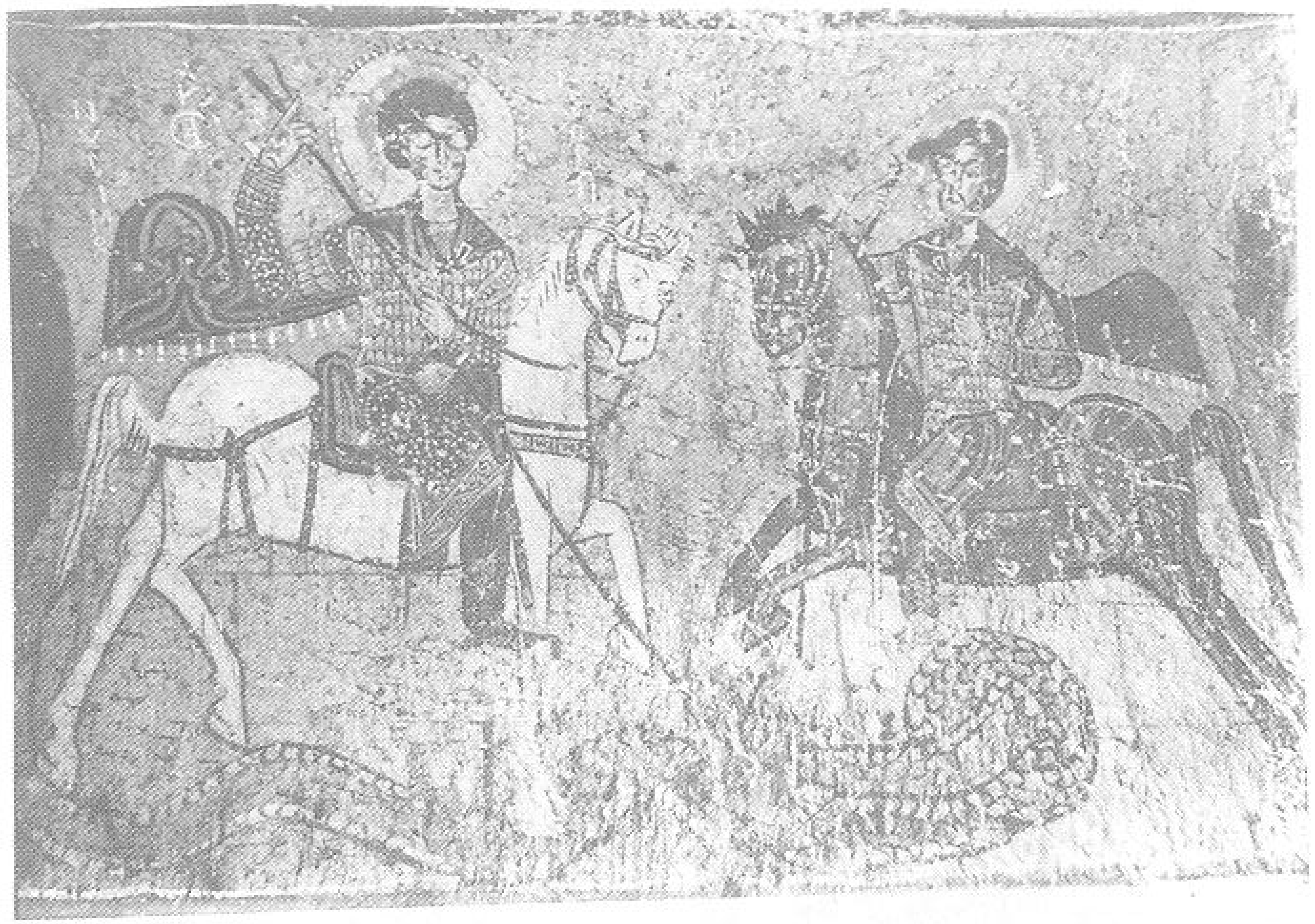
Обр.190



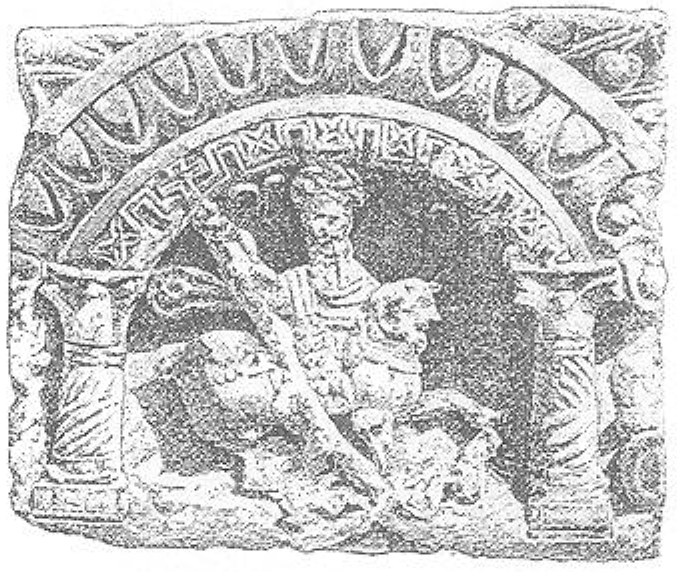
Обр.191



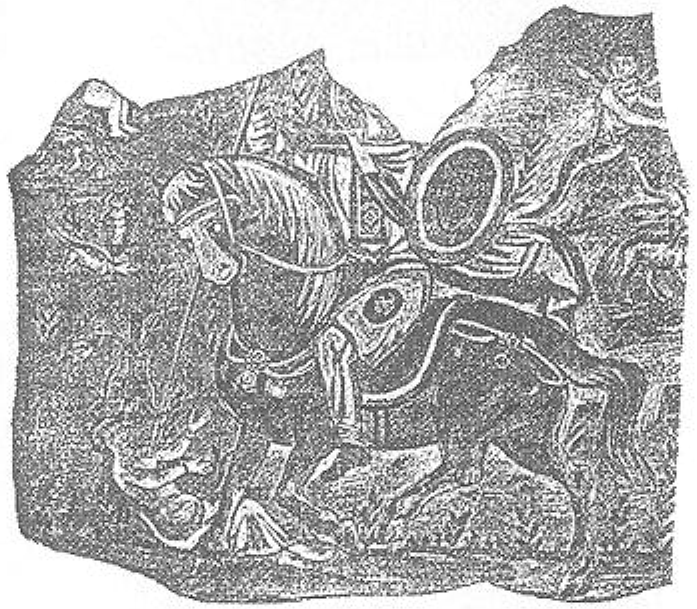
Обр.192



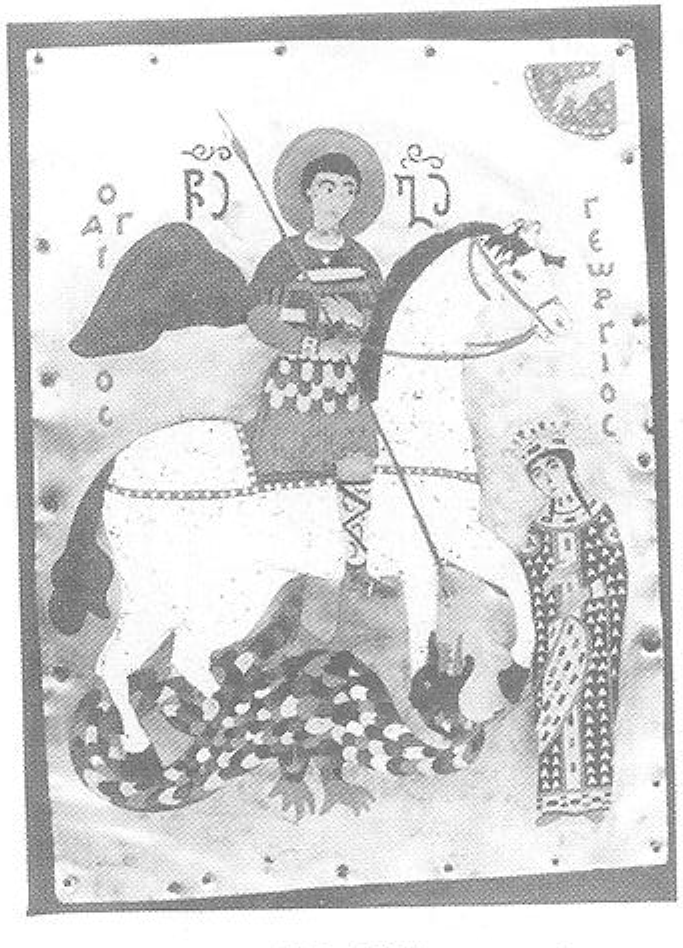
Обр.195



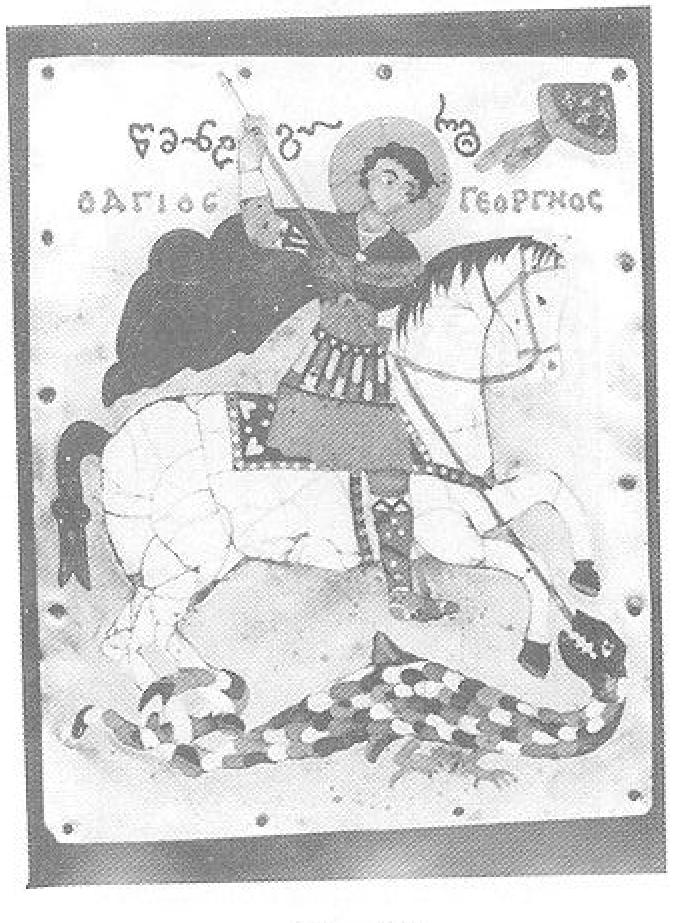
Обр.193



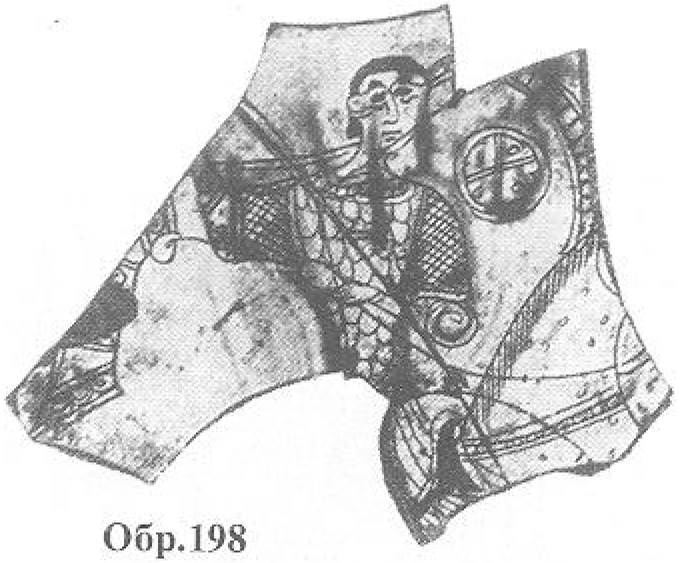
Обр.194


Ο ΑΓΙΟϹ
ΓΕΩΡΓΙΟϹ

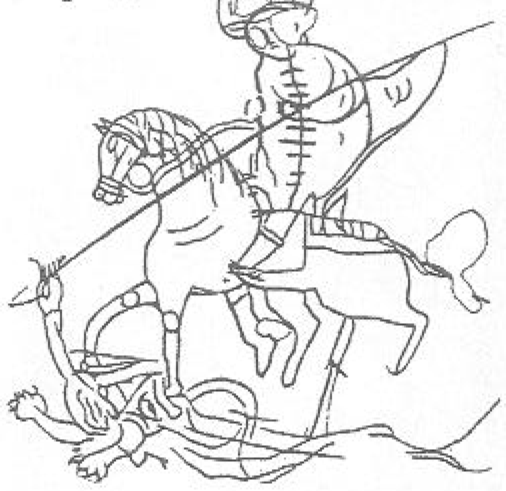
Обр.196


ΘΑΓΙΟϹ
ΓΕΟΡΓΗΟϹ

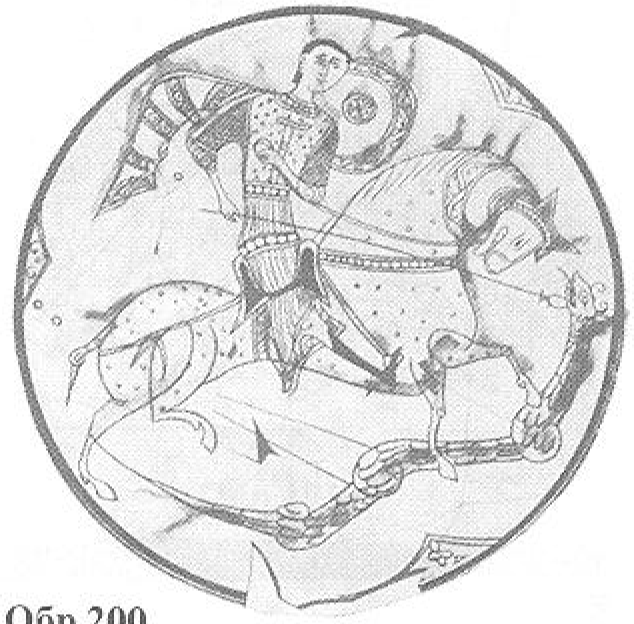
Обр.197



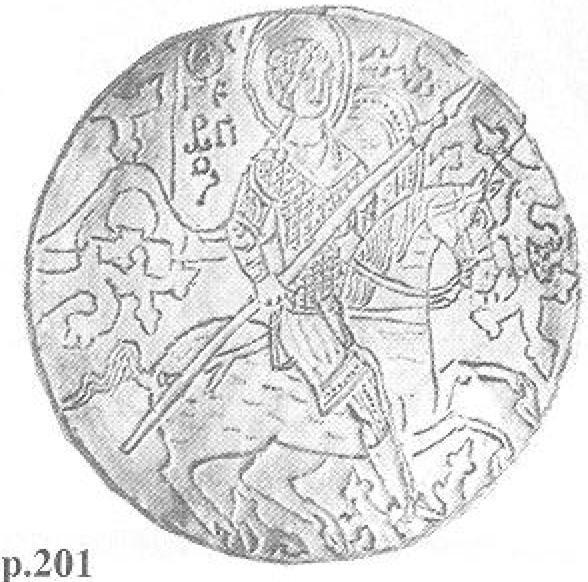
Обр.198



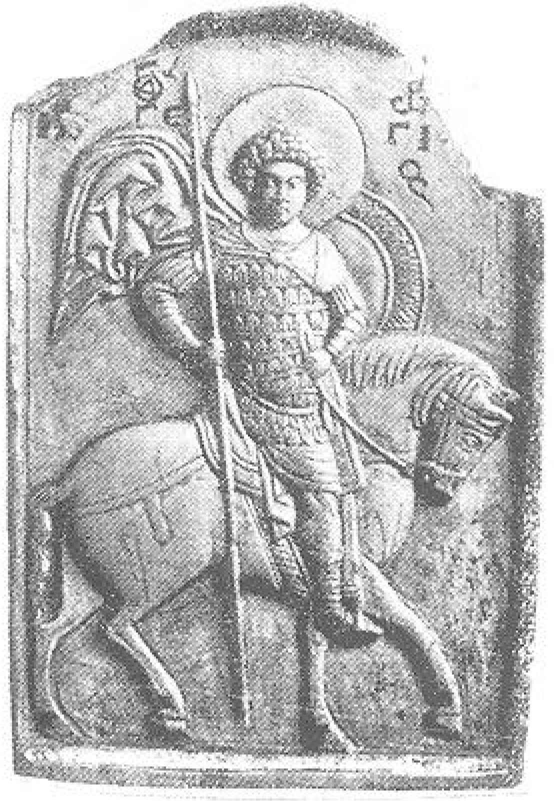
Обр.199



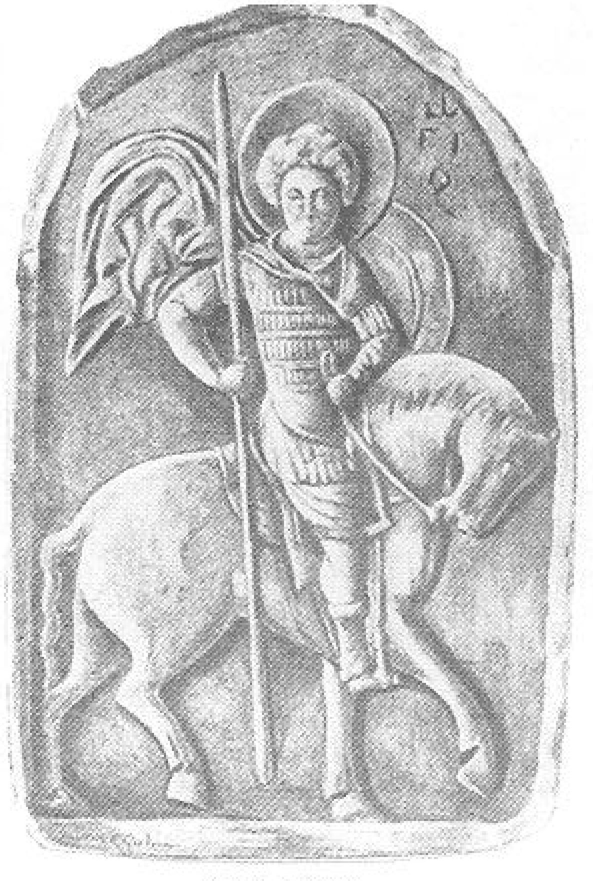
Обр.200



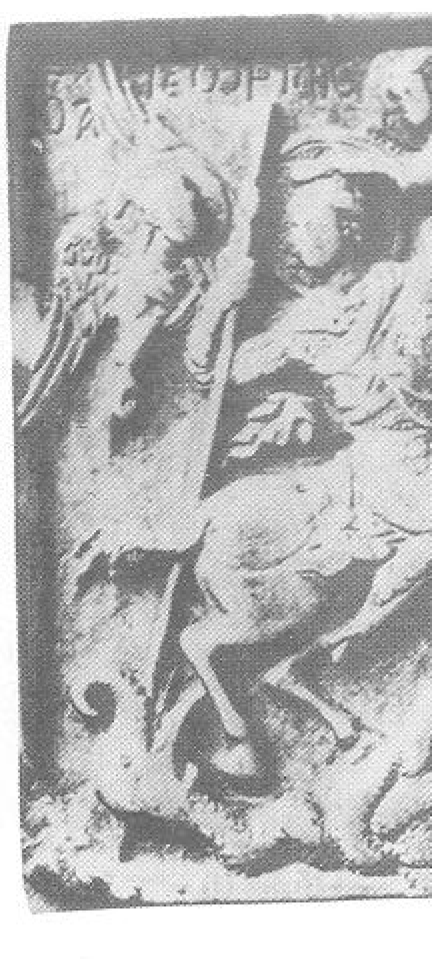
Обр.201



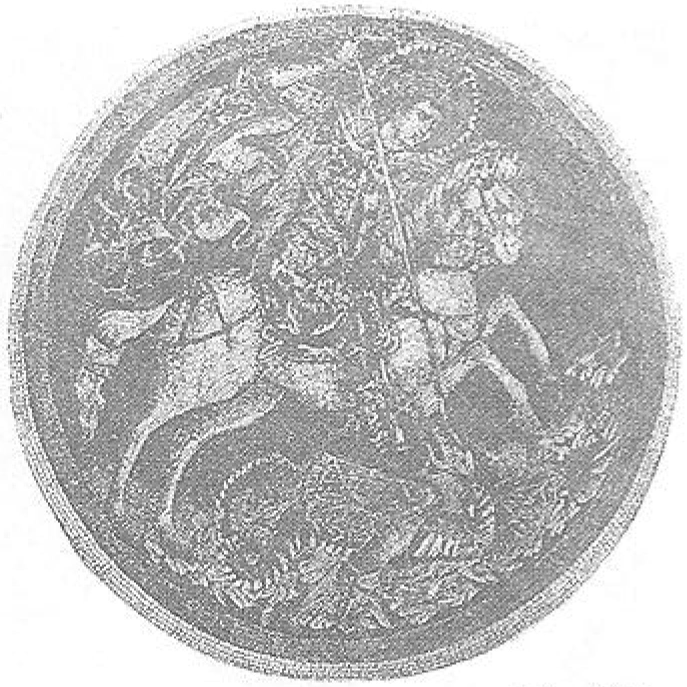
Обр.202



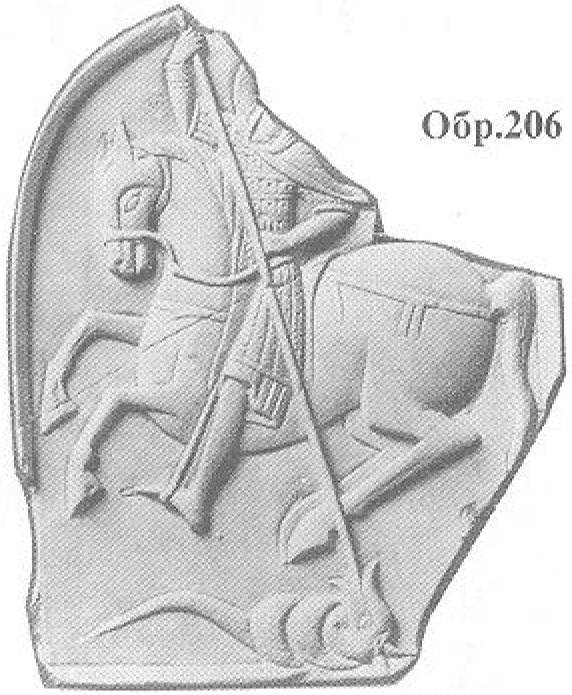
Обр.203



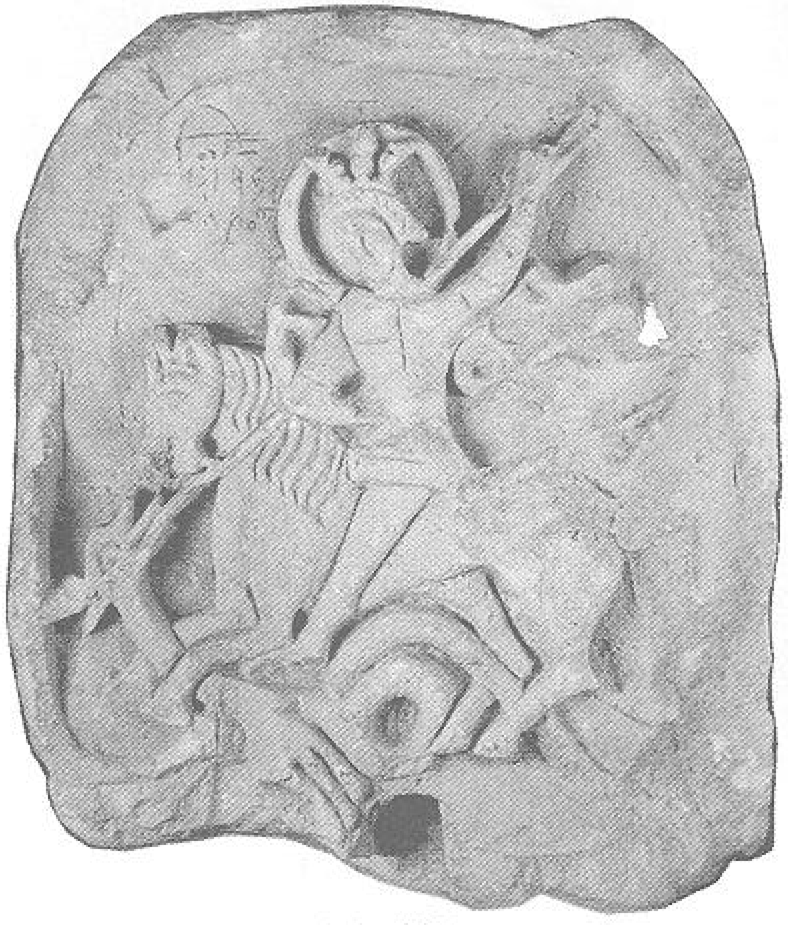
Обр.204



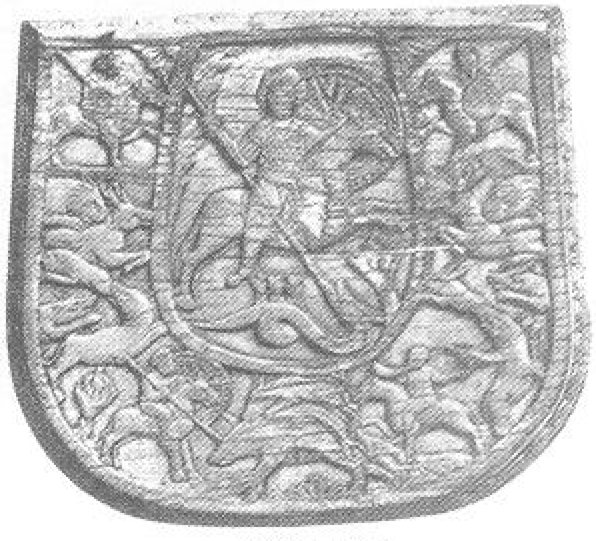
Обр.205



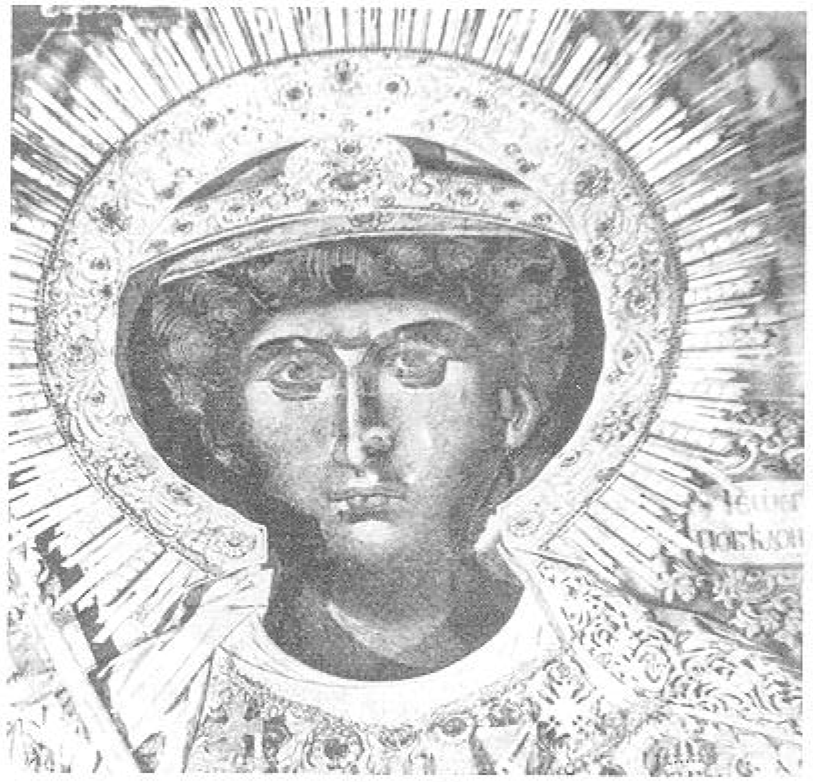
Обр.206



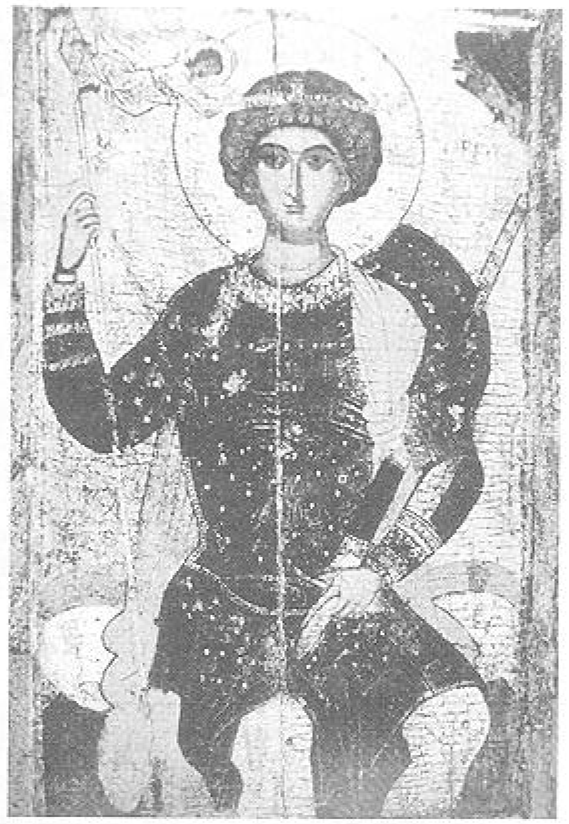
Обр.207



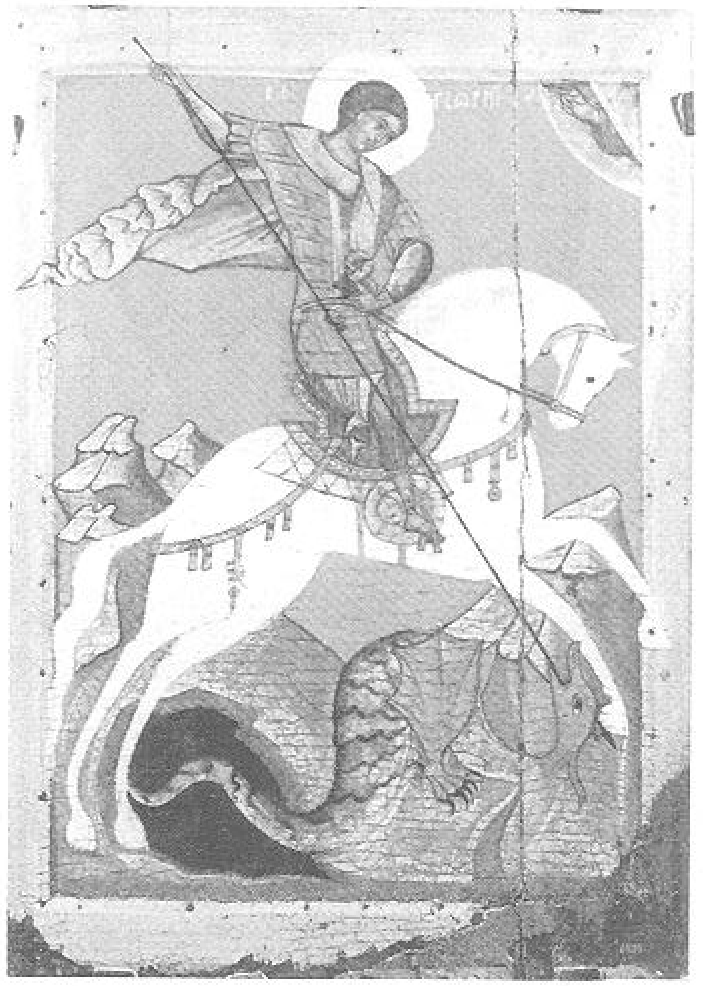
Обр.208



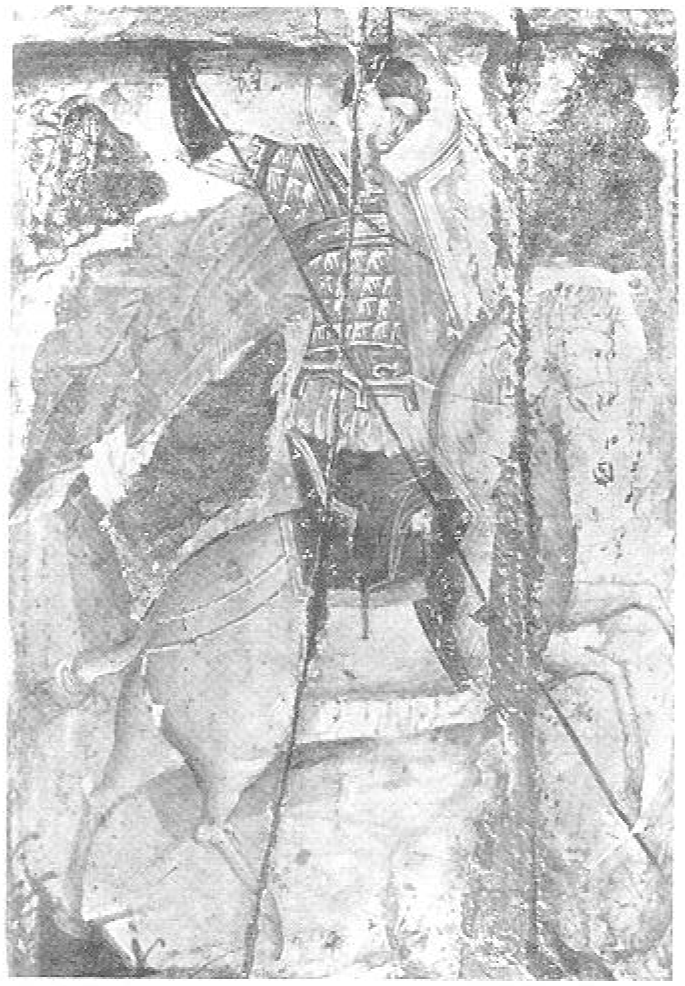
Обр.209



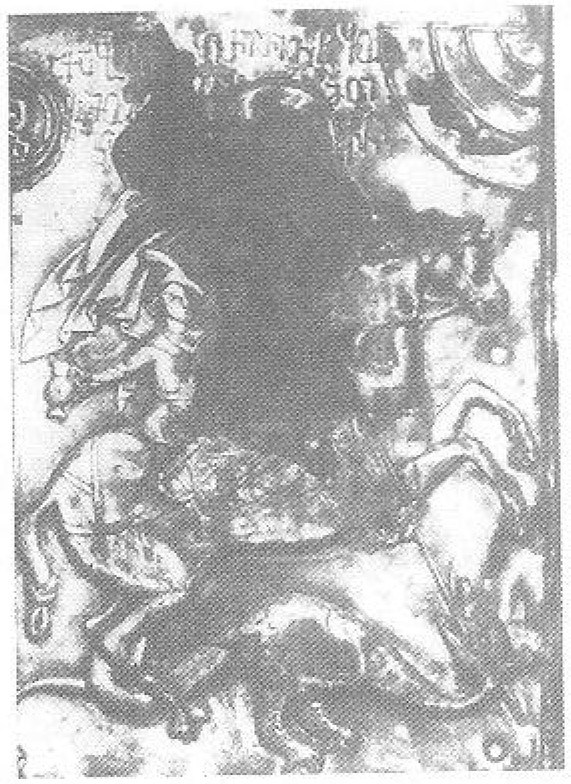
Обр.210



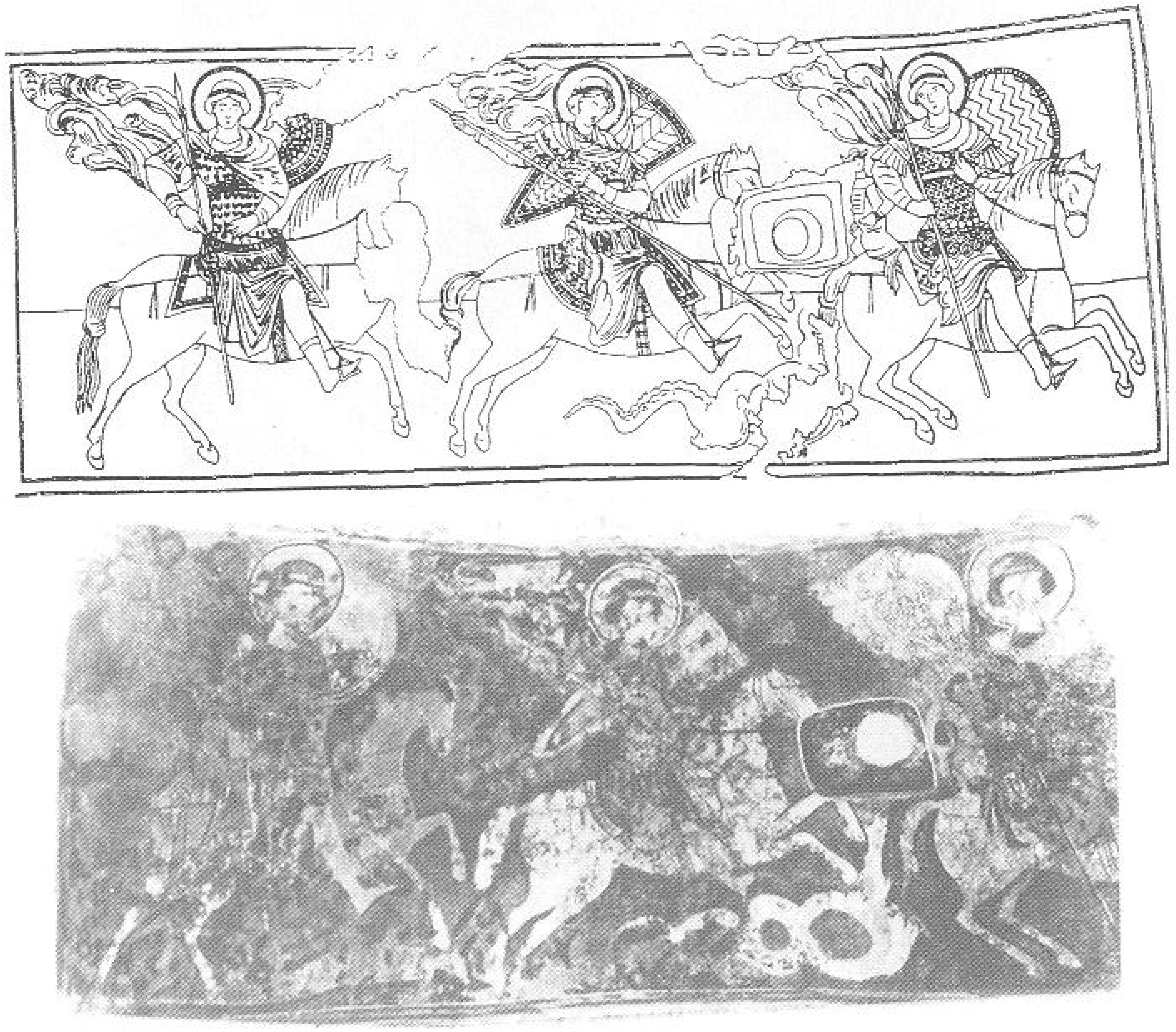
Обр.211



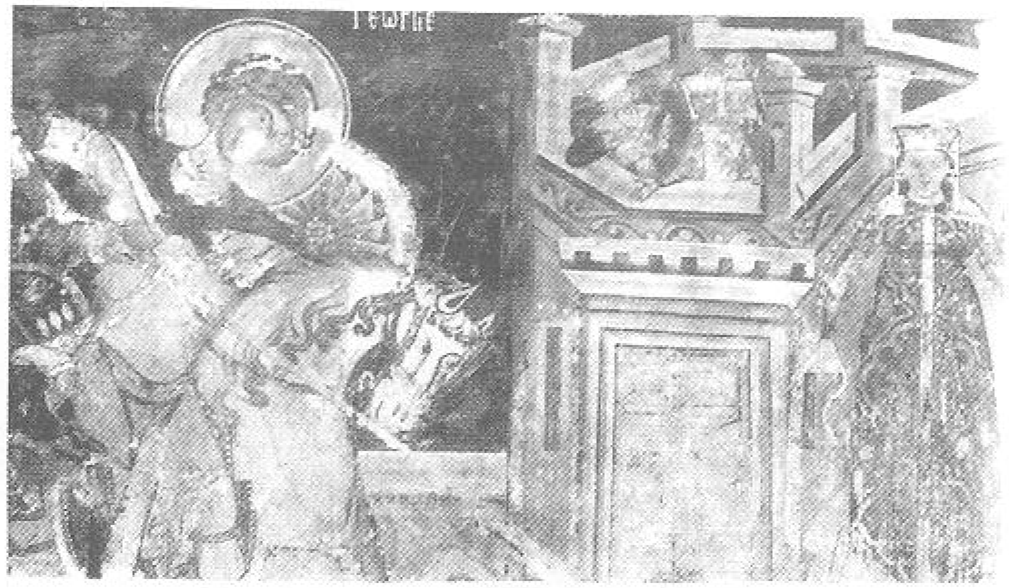
Обр.212



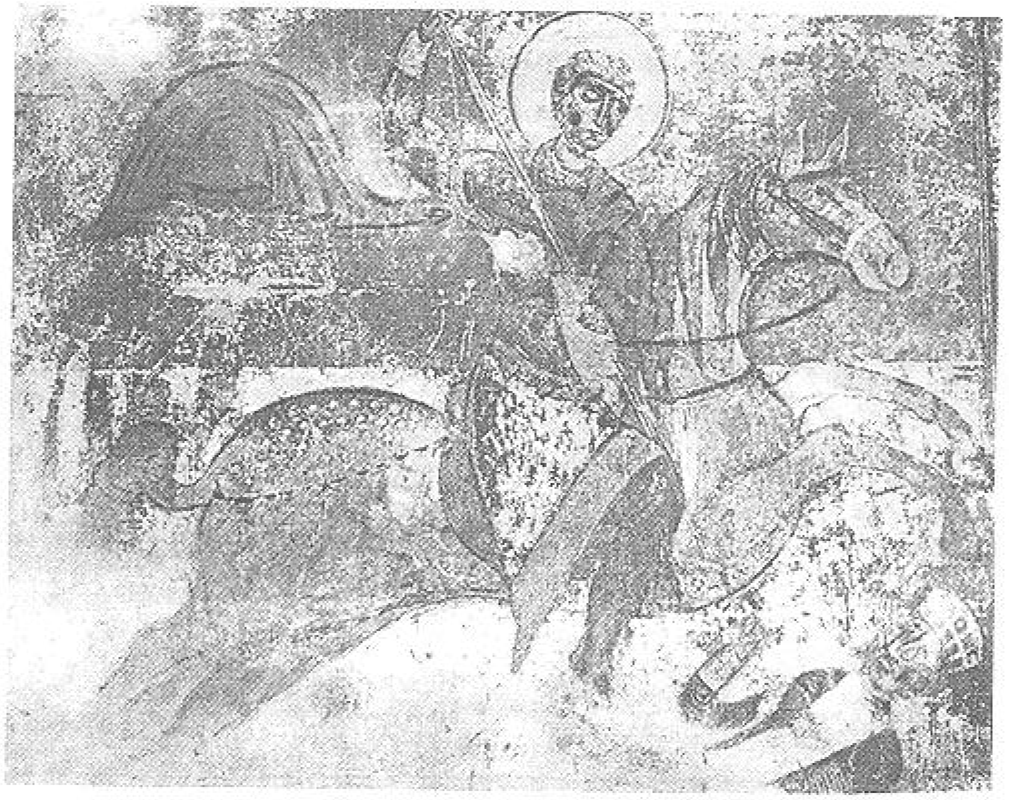
Обр.214



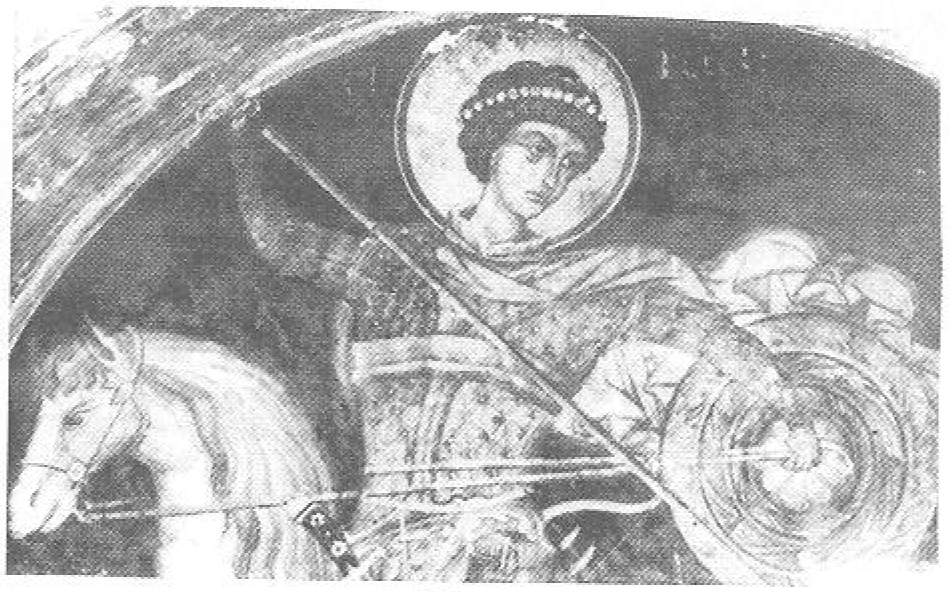
Обр.213



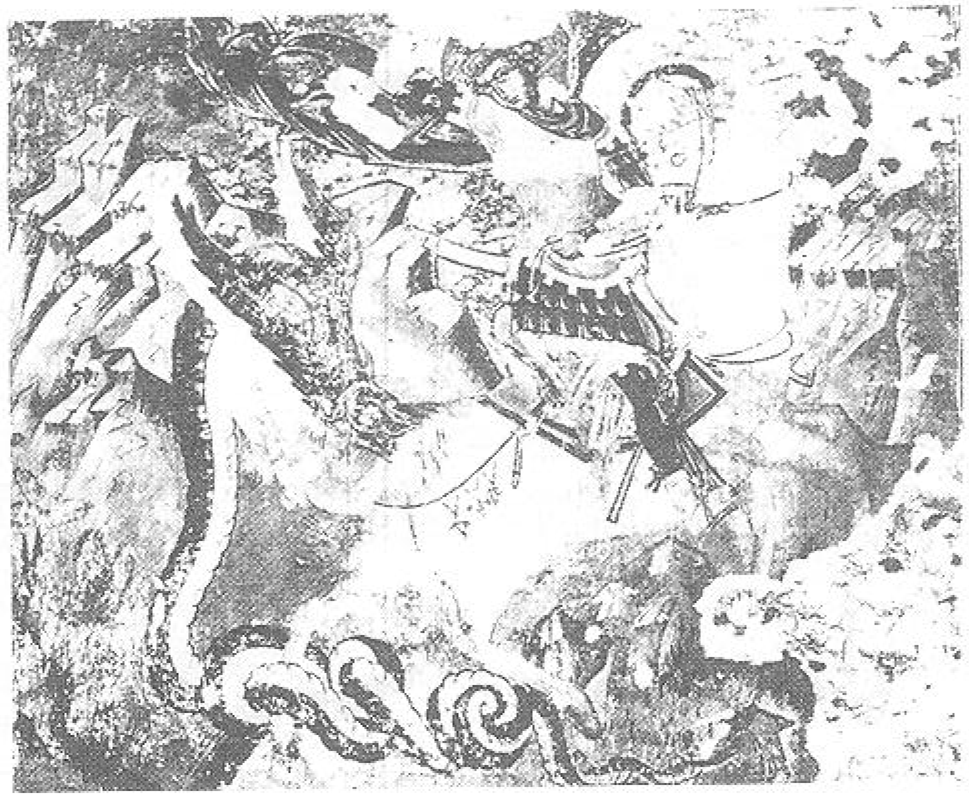
Обр.215



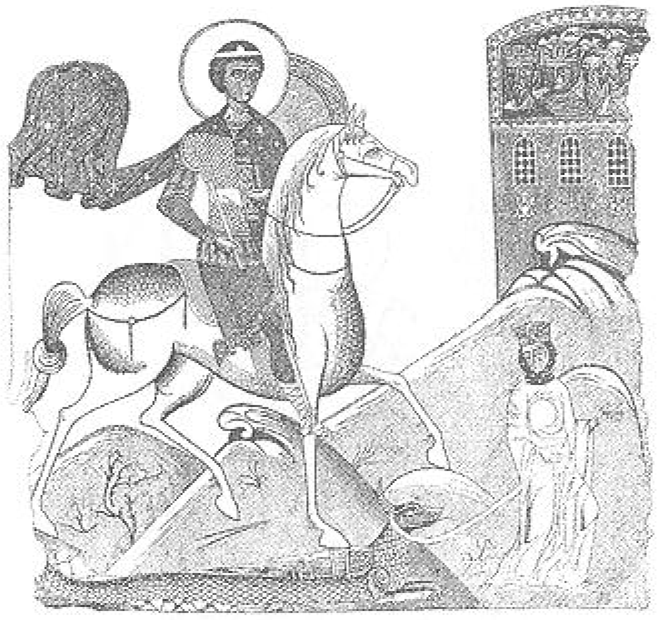
Обр.217



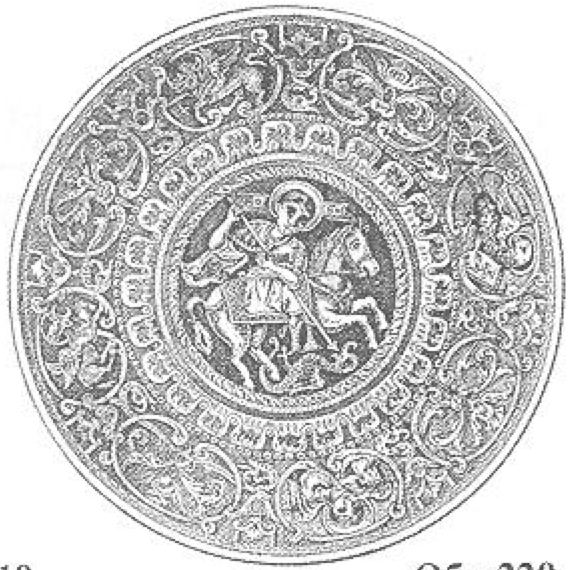
Обр.216



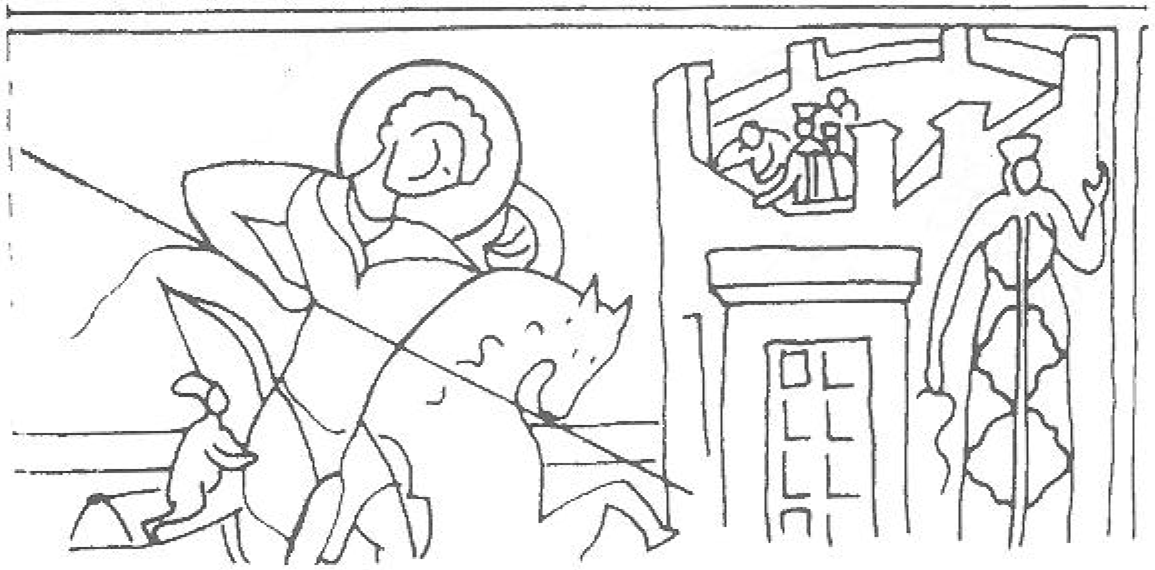
Обр.218



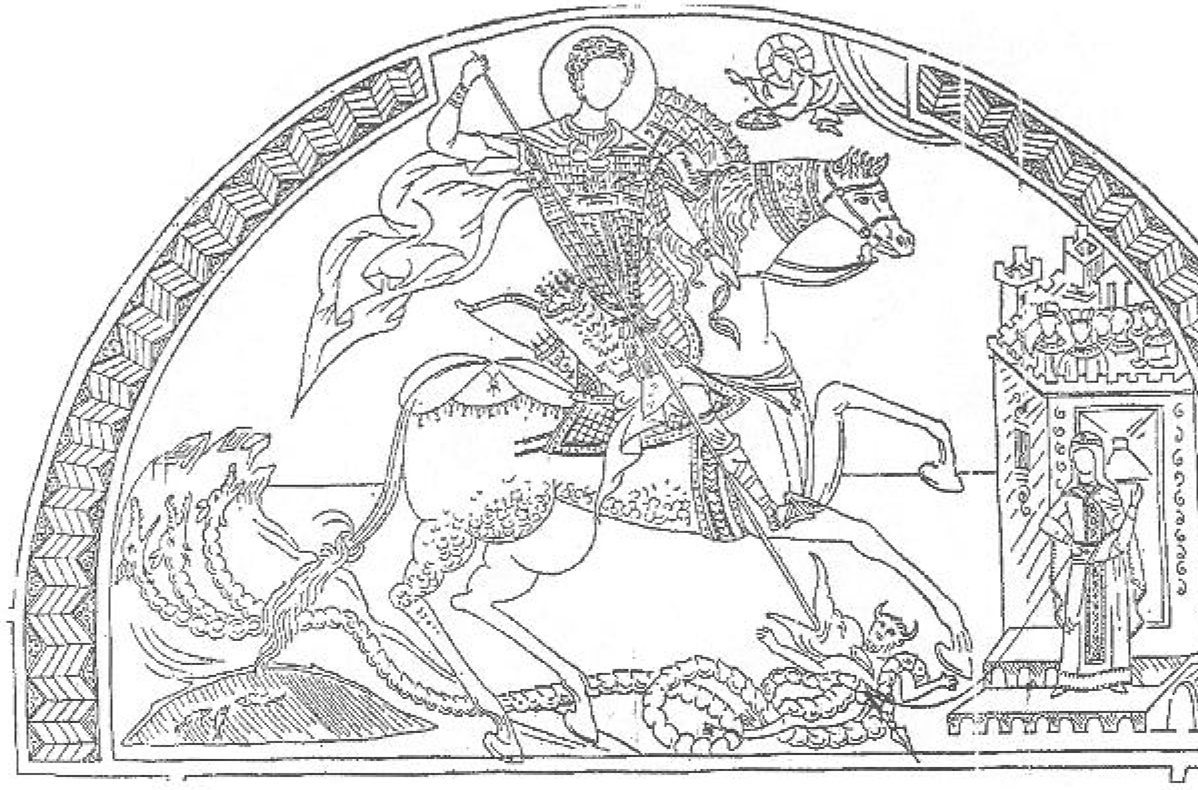
Обр.219



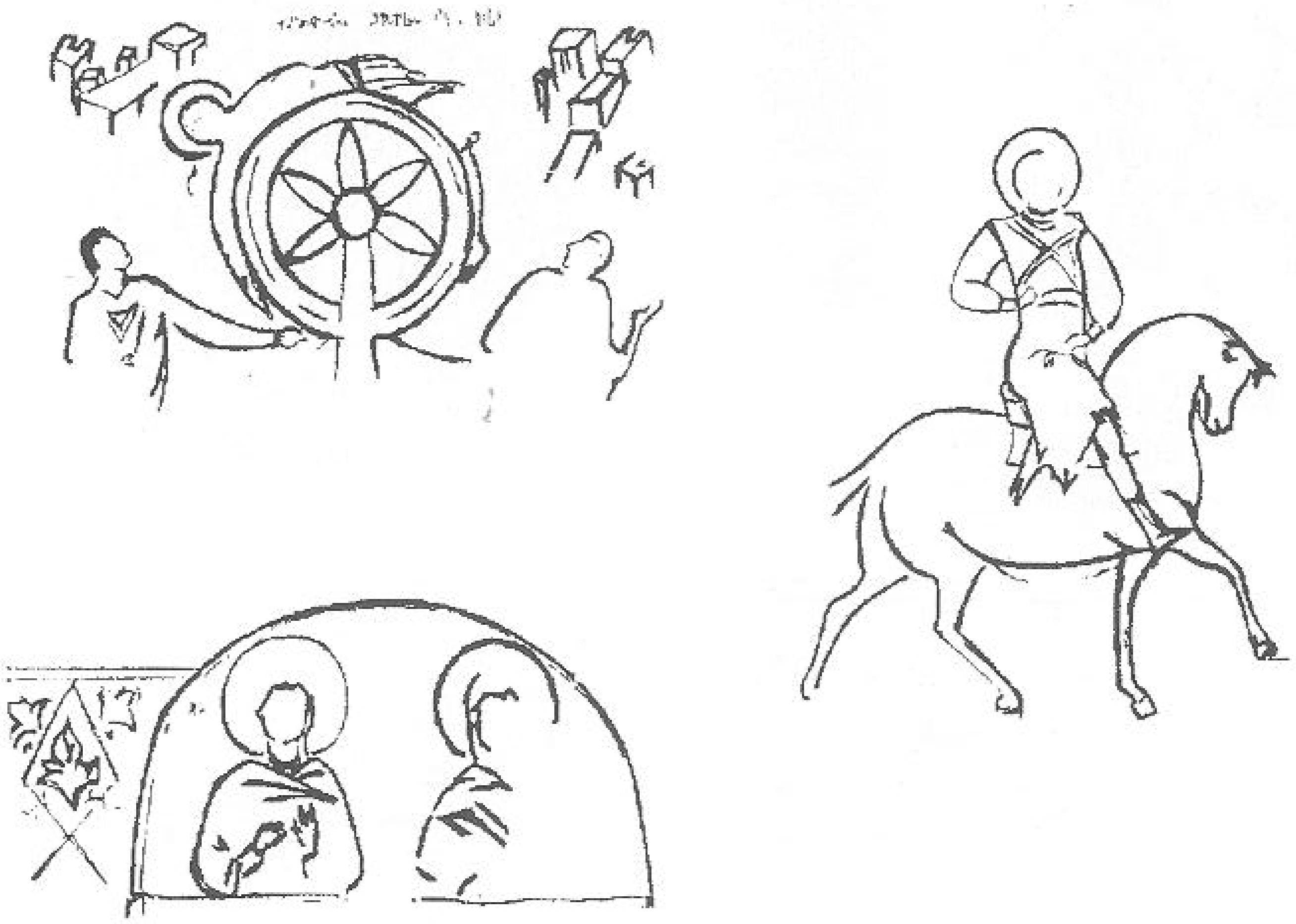
Обр.220



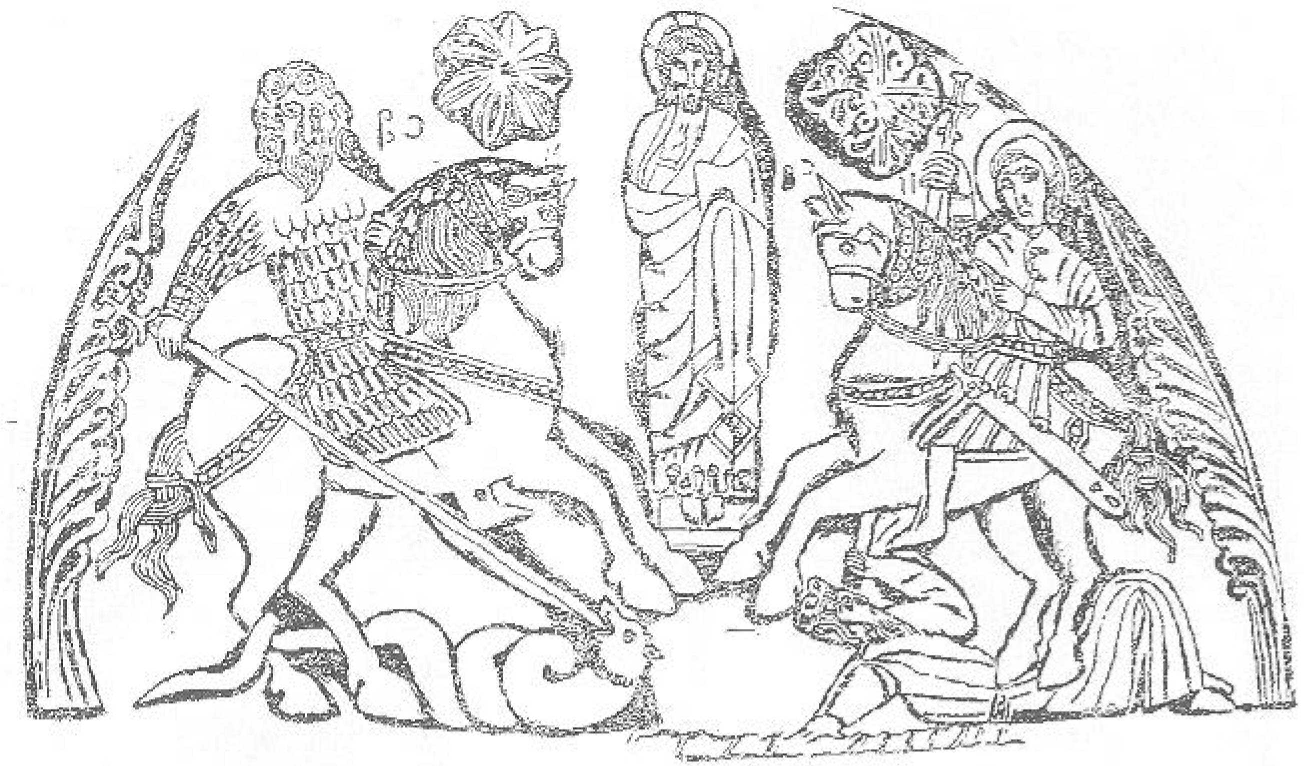
Обр.221



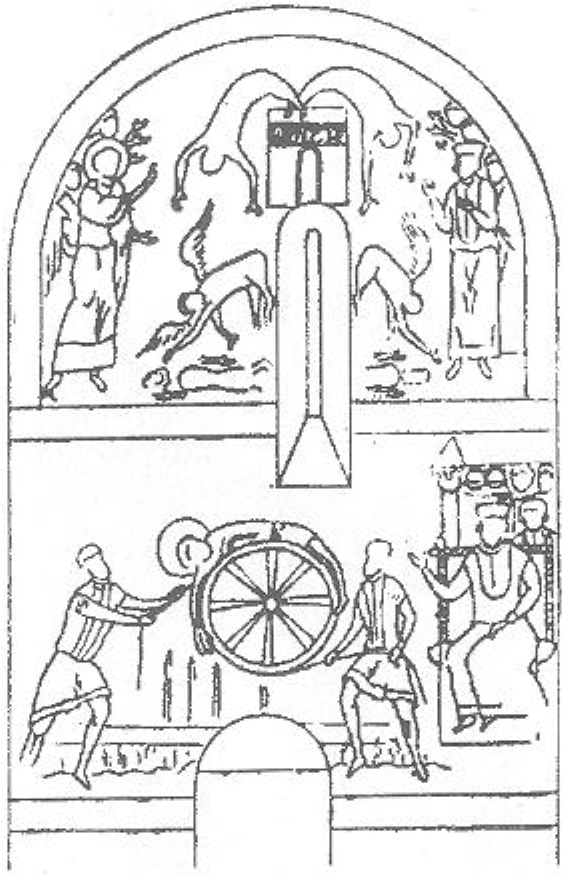
Обр.222



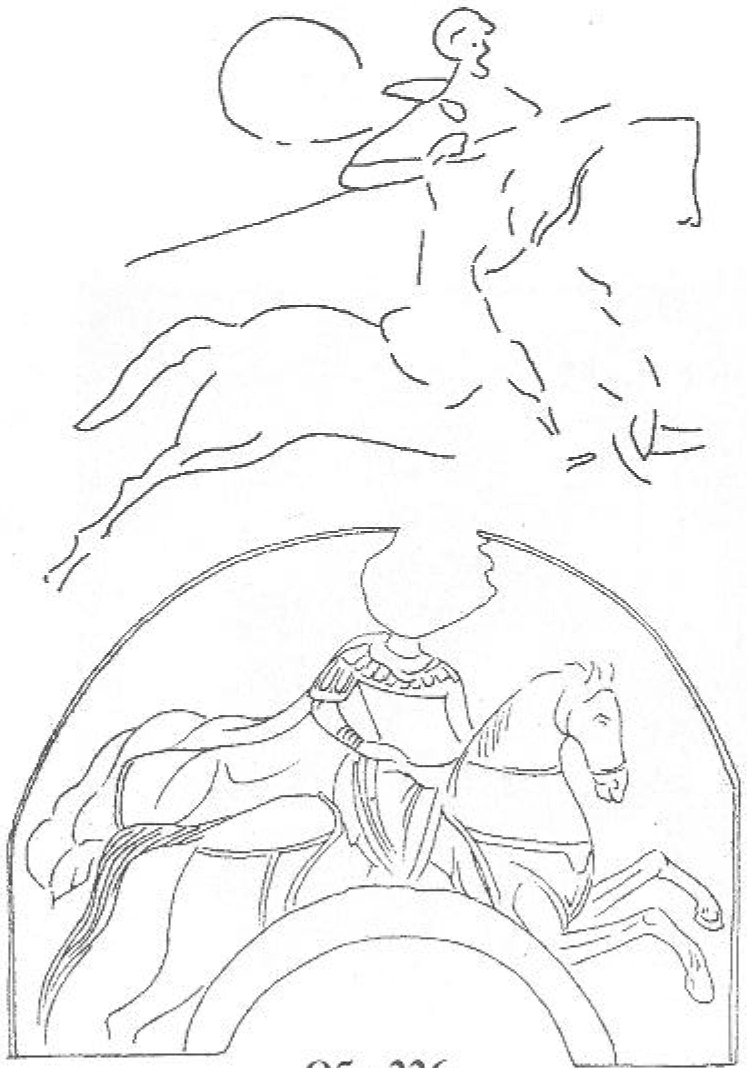
Обр.223



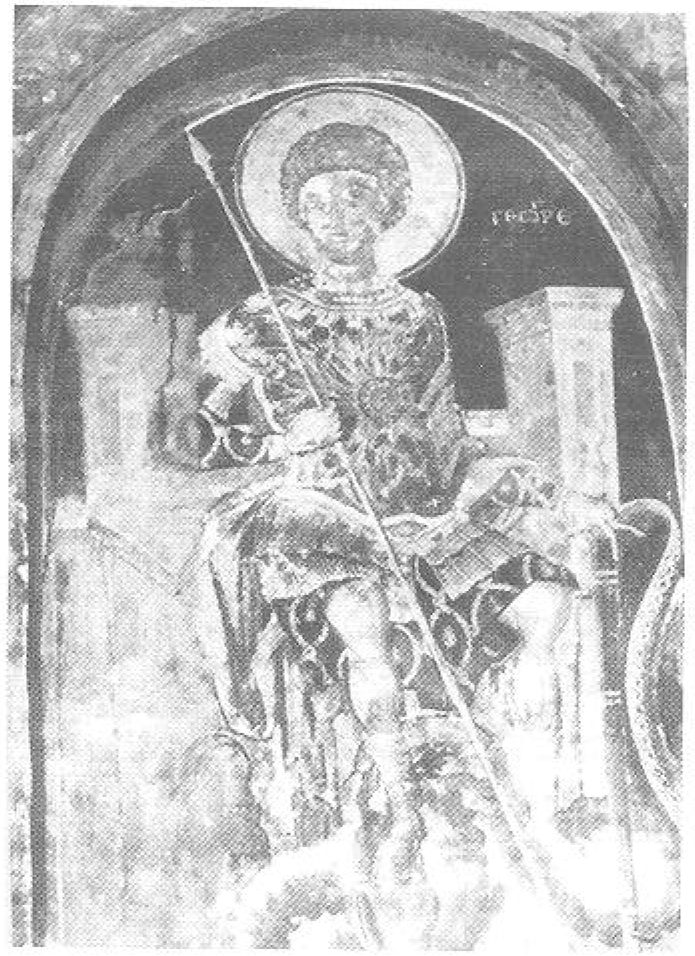
Обр.224



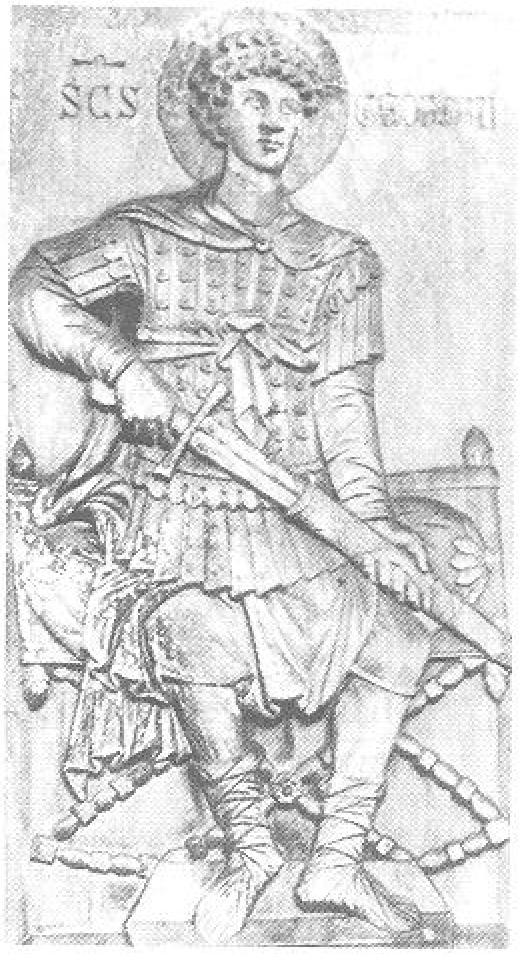
Обр.225



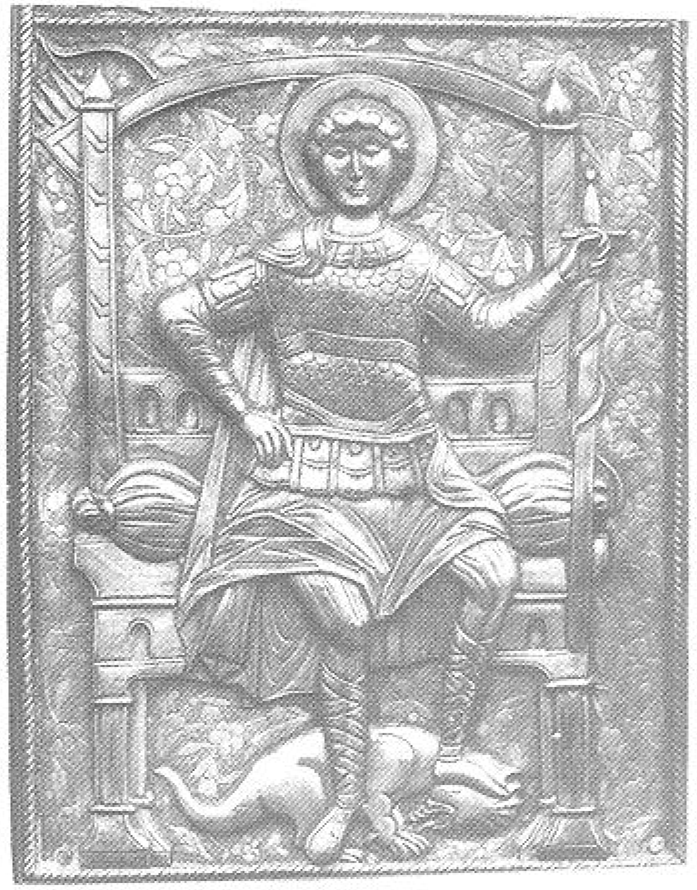
Обр.226



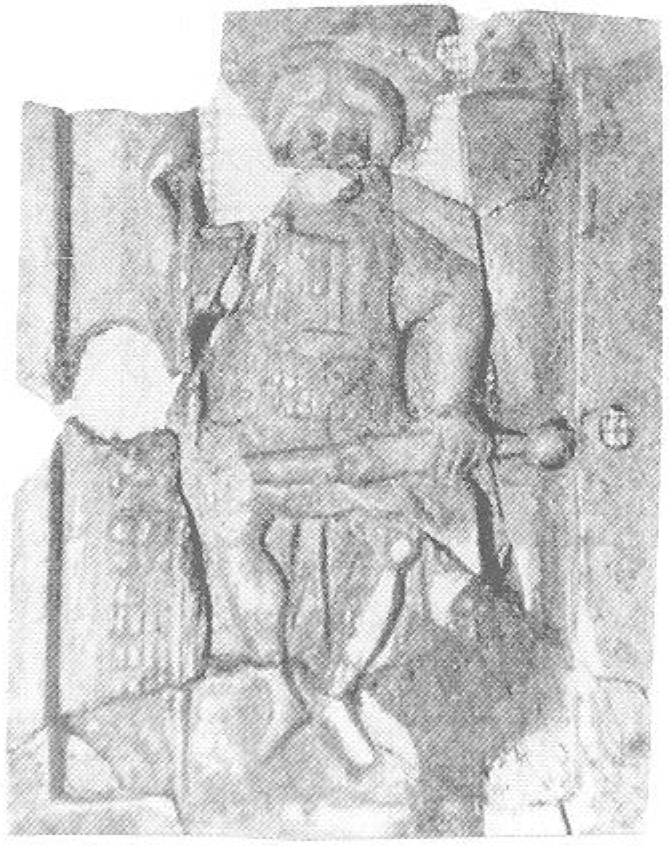
Обр.227



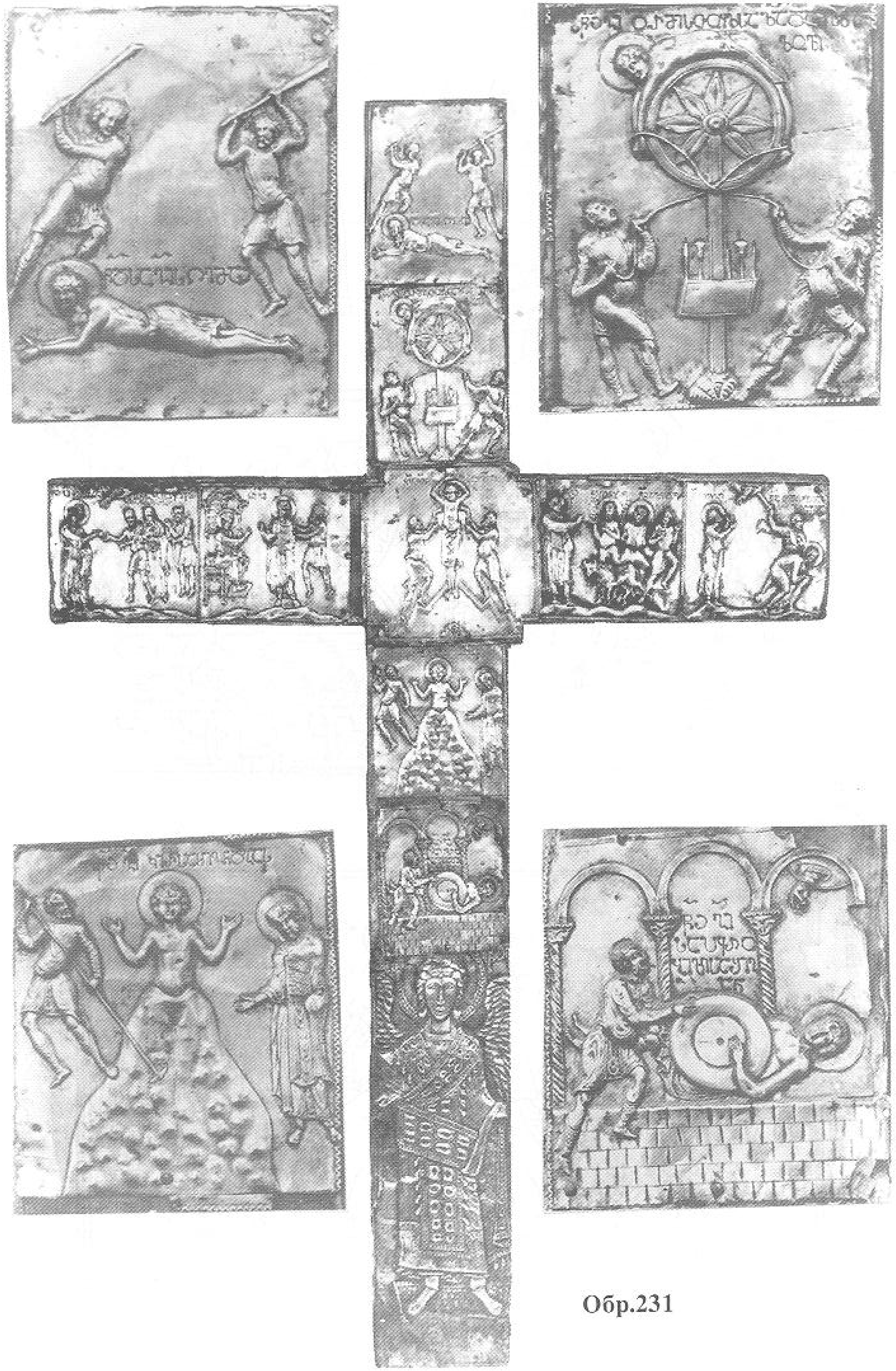
Обр.228



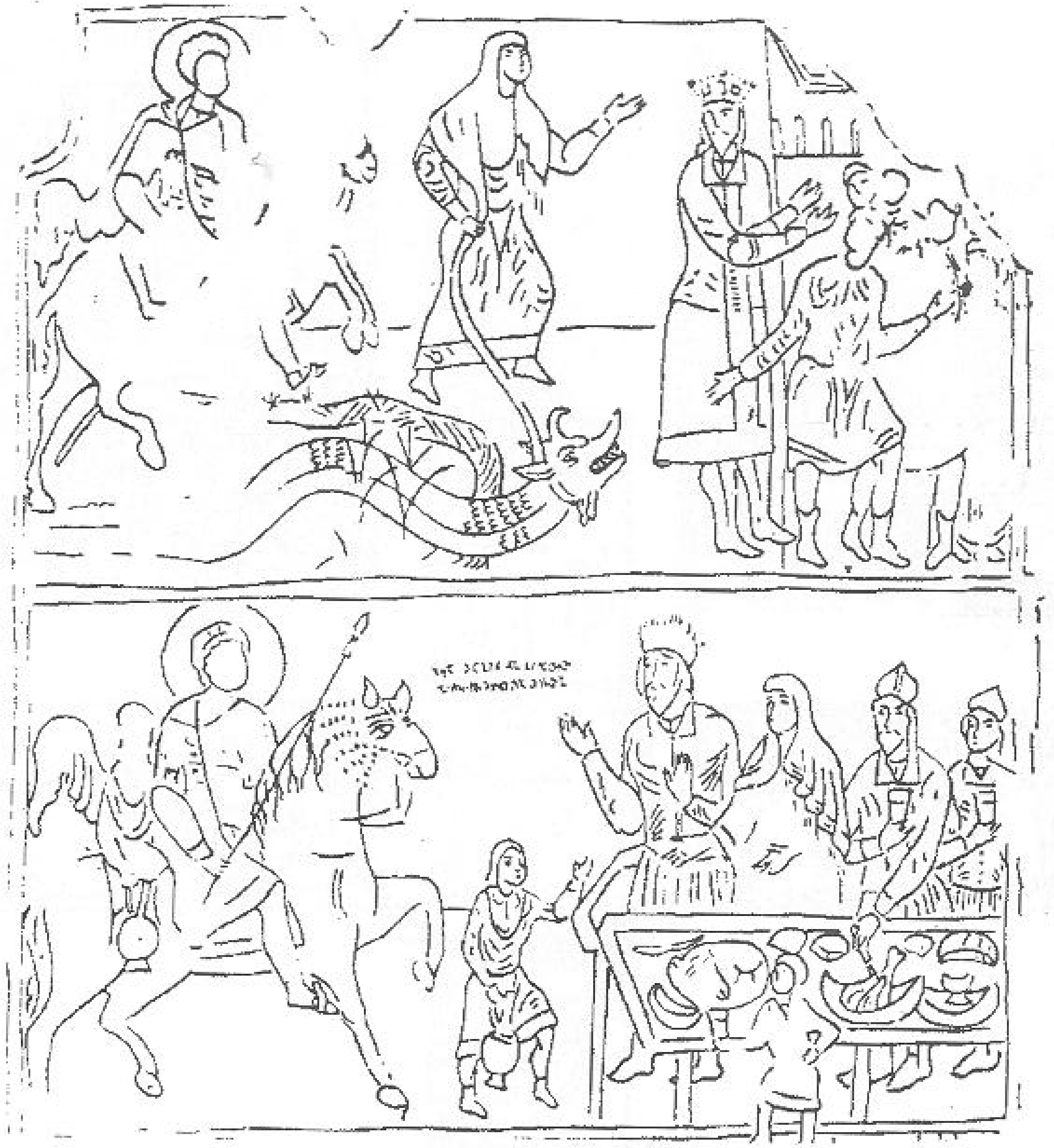
Обр.229



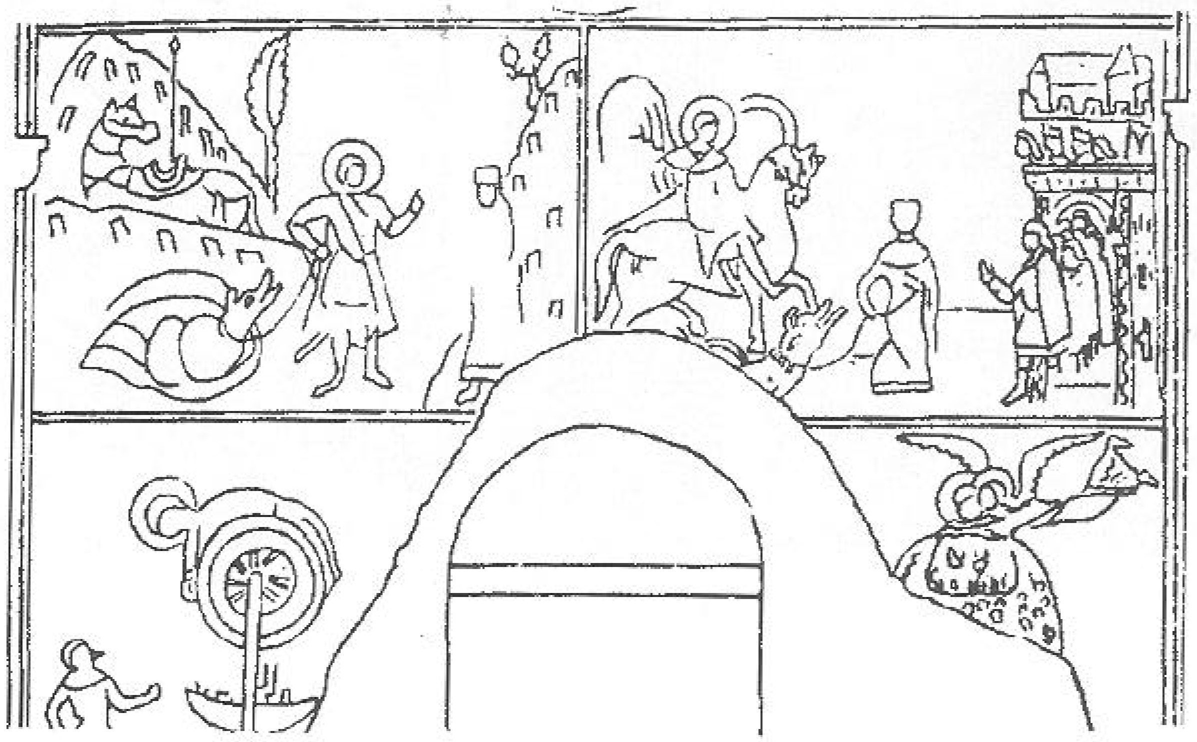
Обр.230



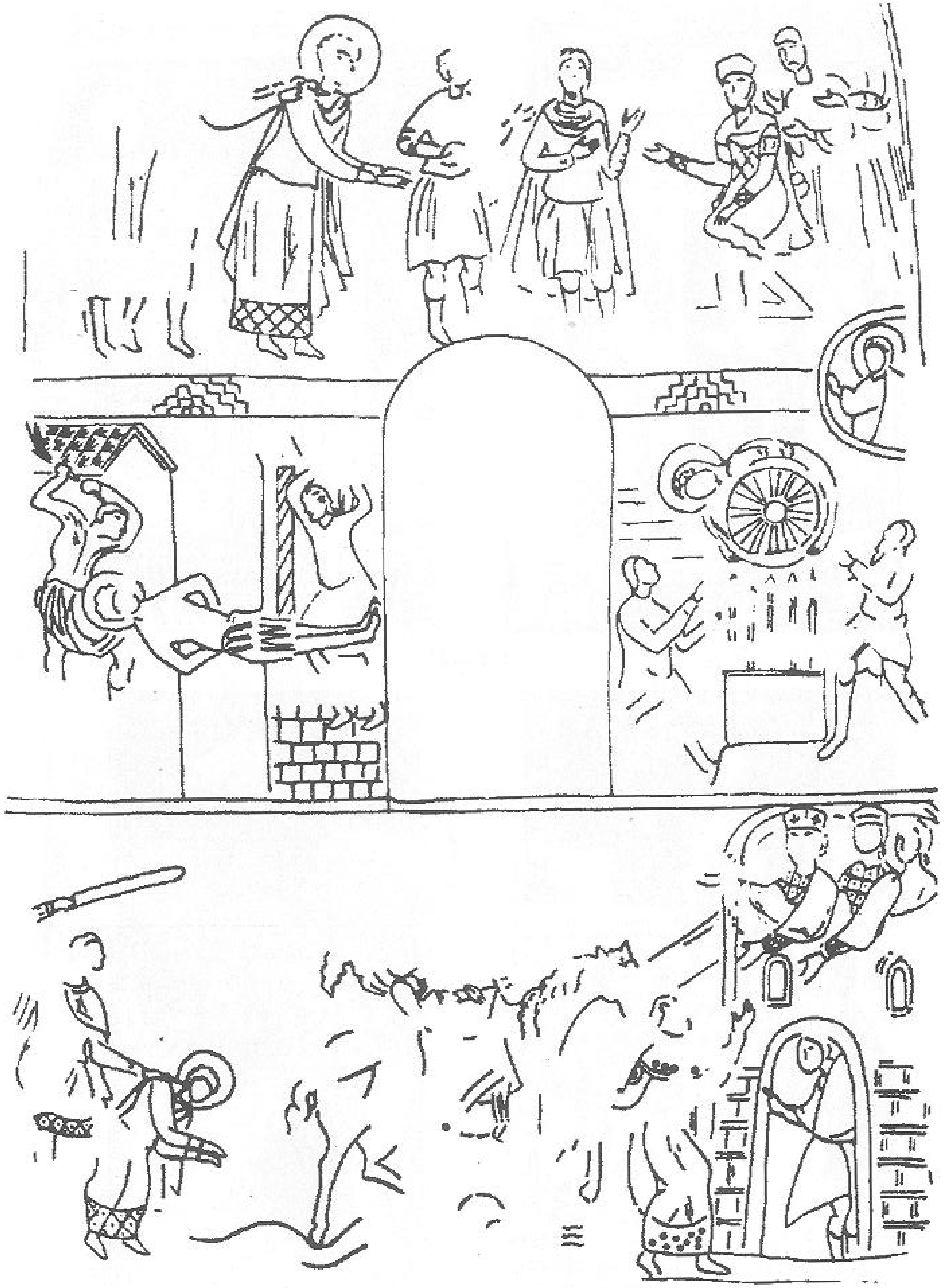
Обр.231



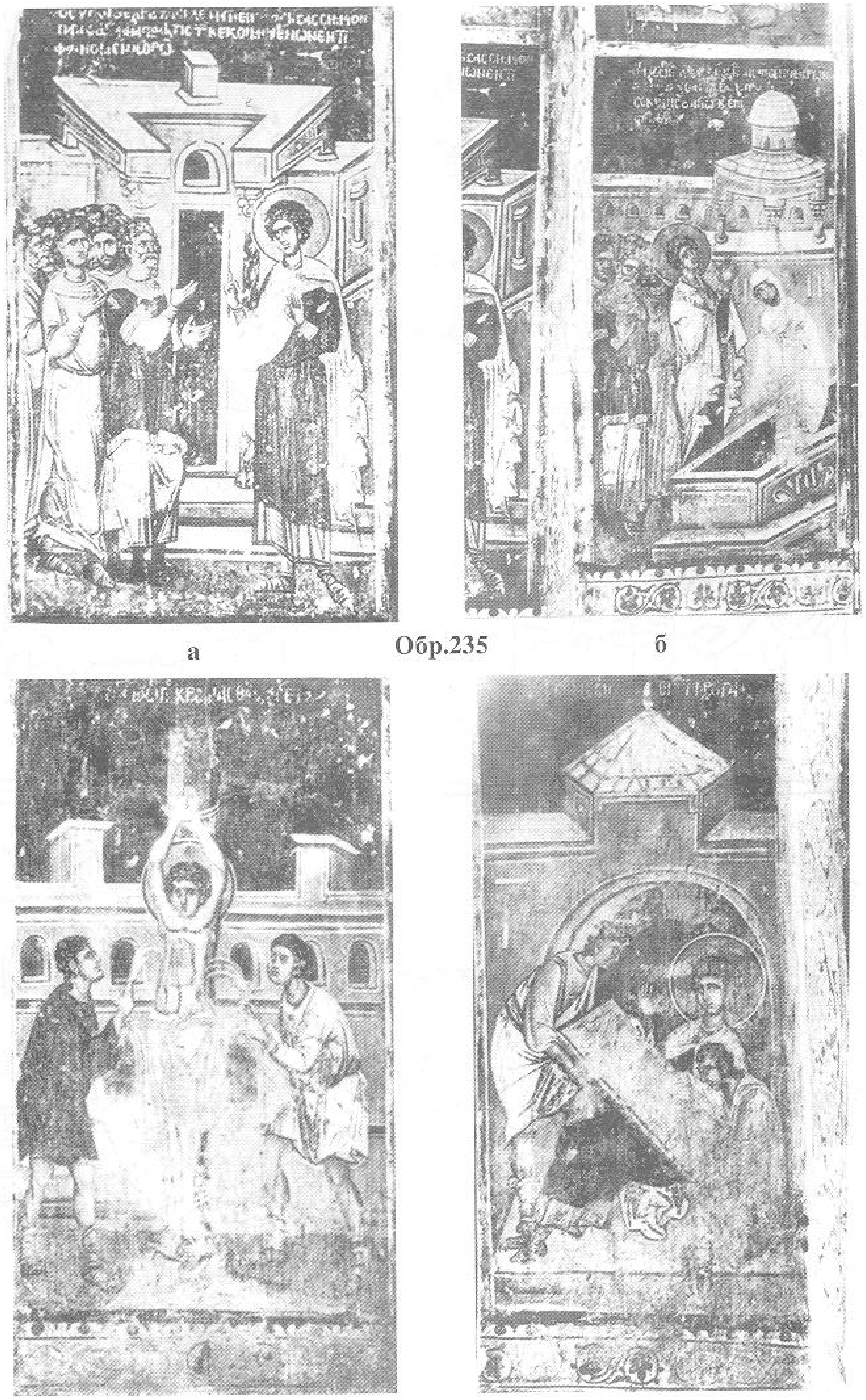
Обр.232



Обр.233



Обр.234



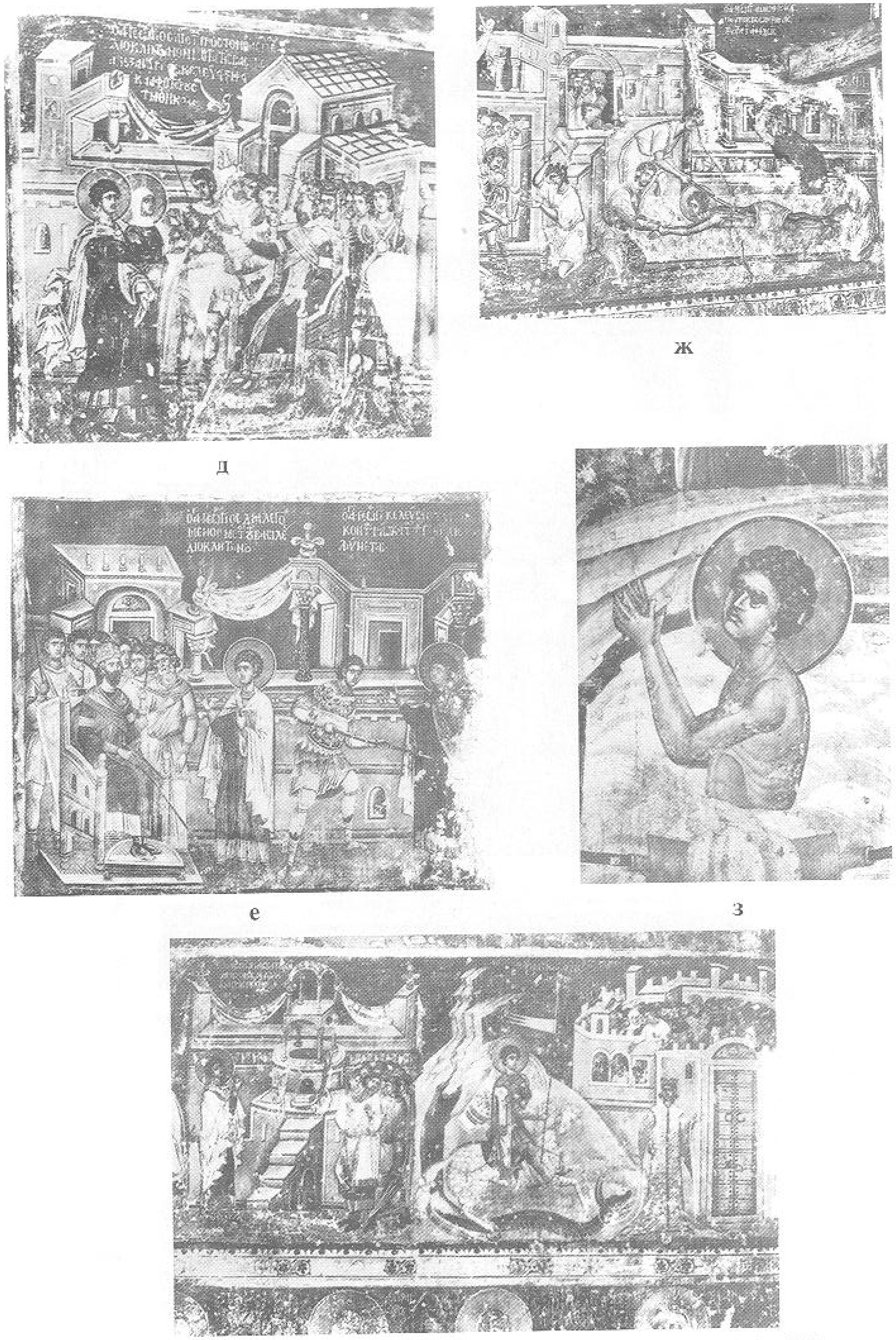
а

Обр.235

б

в

г



ж

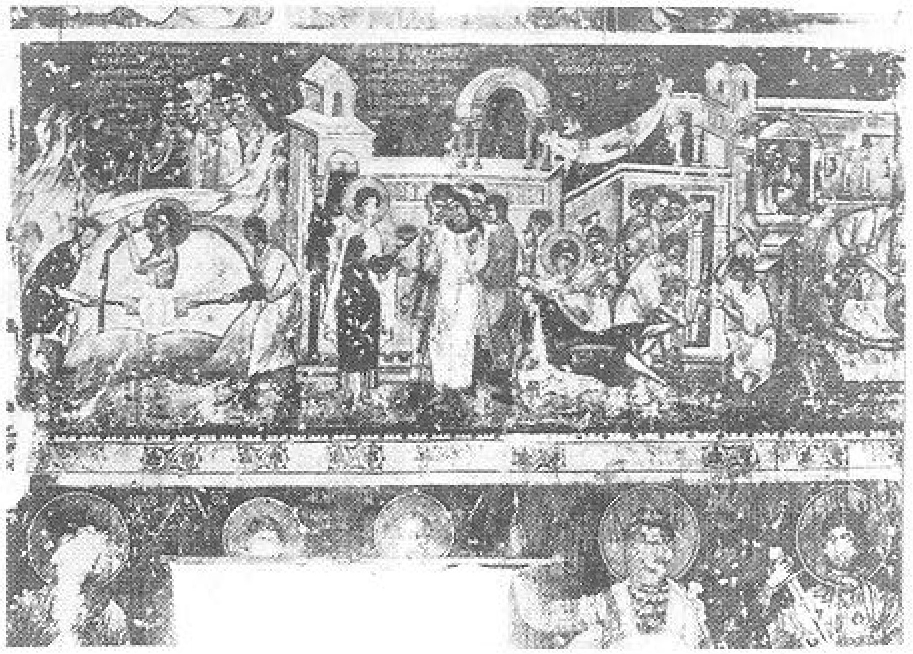
д

е

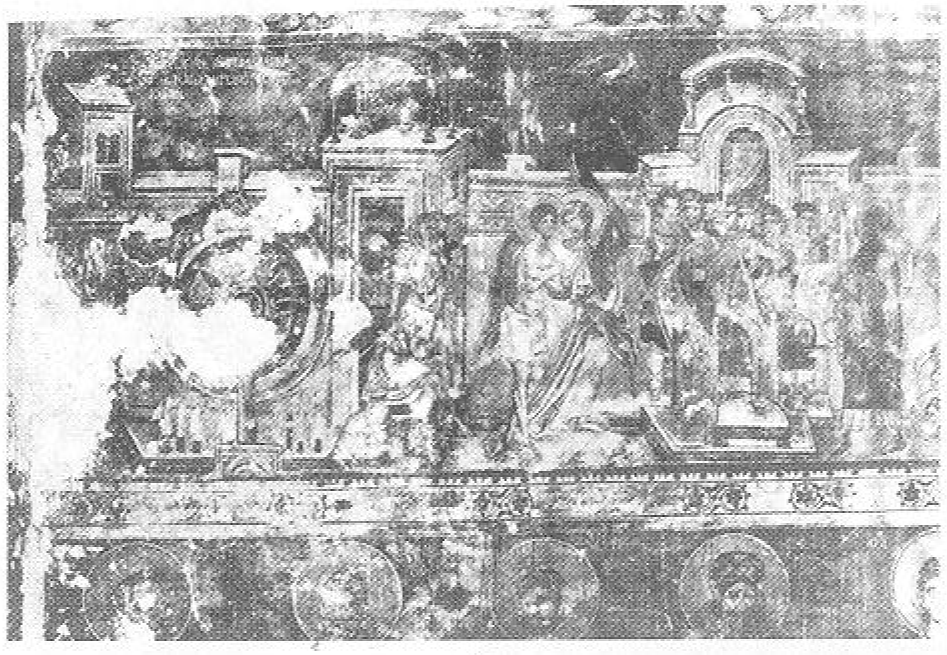
з

и

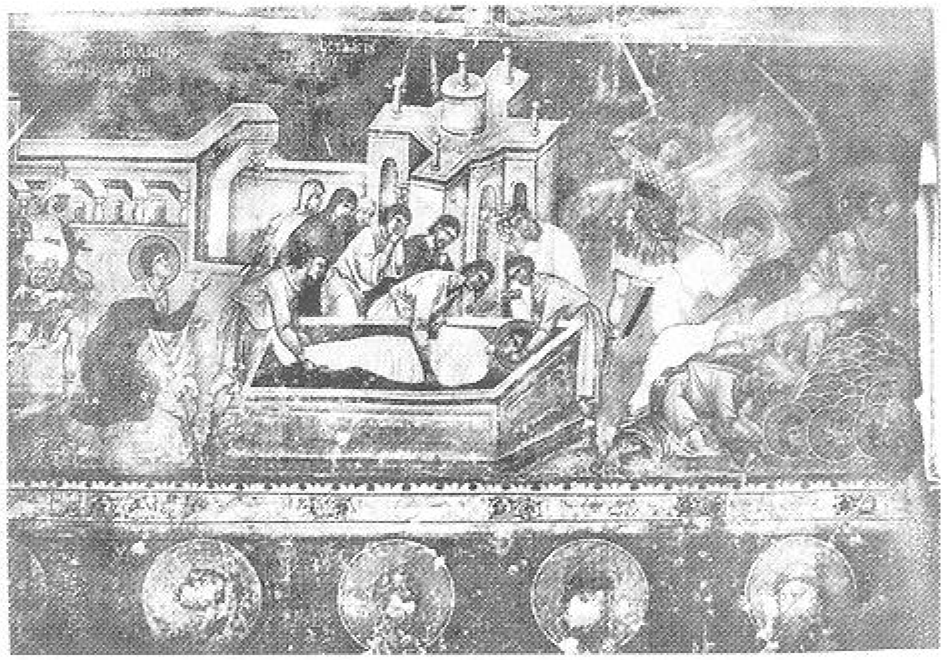
Обр.235



к

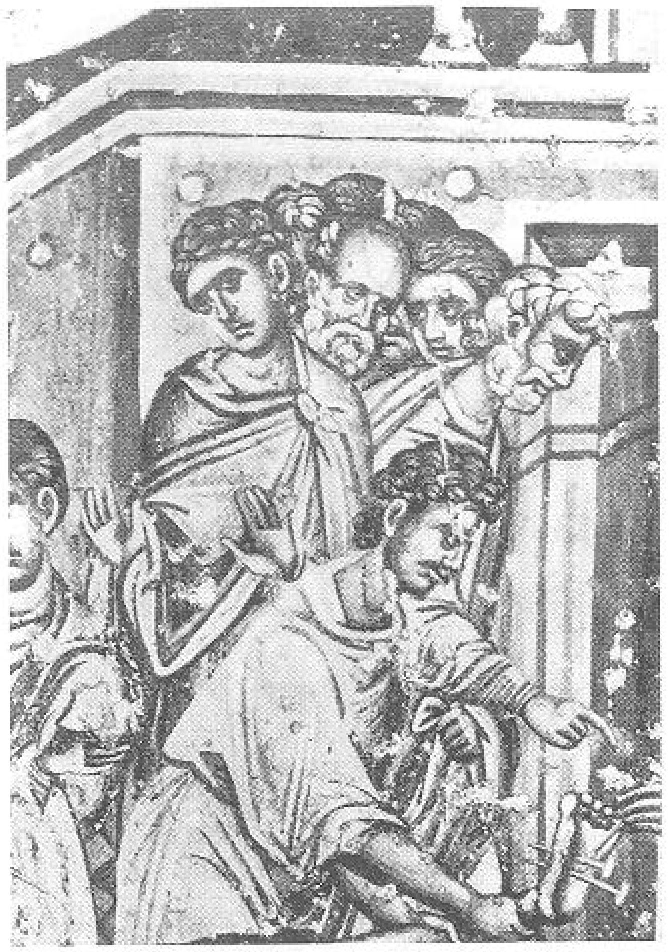


л

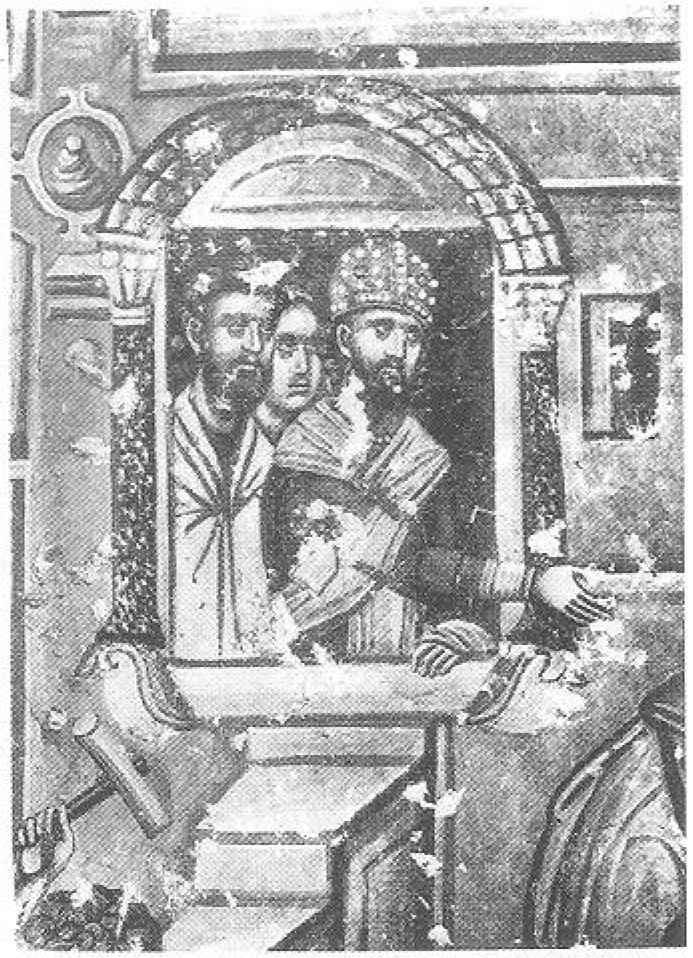


м

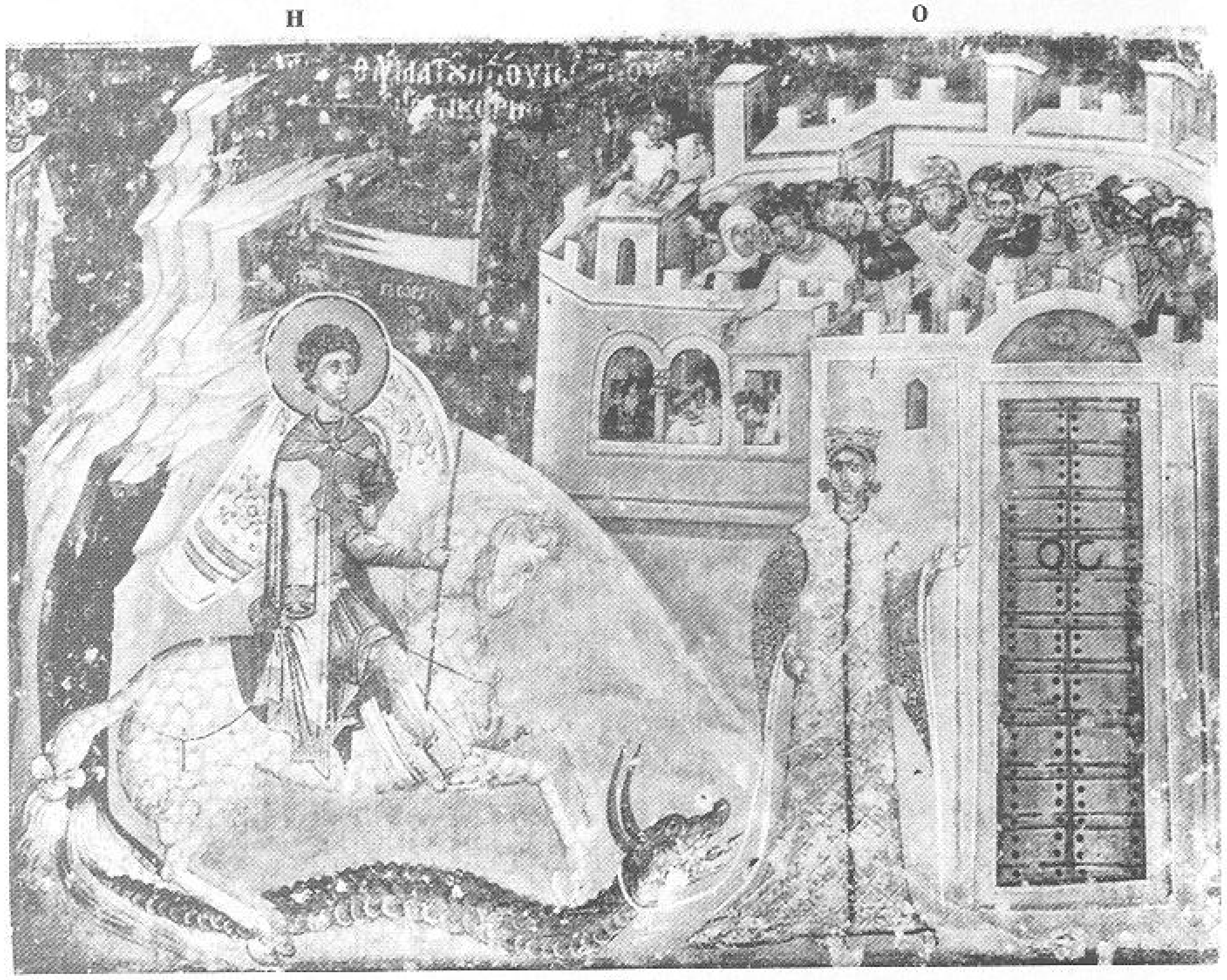
Обр.235



н

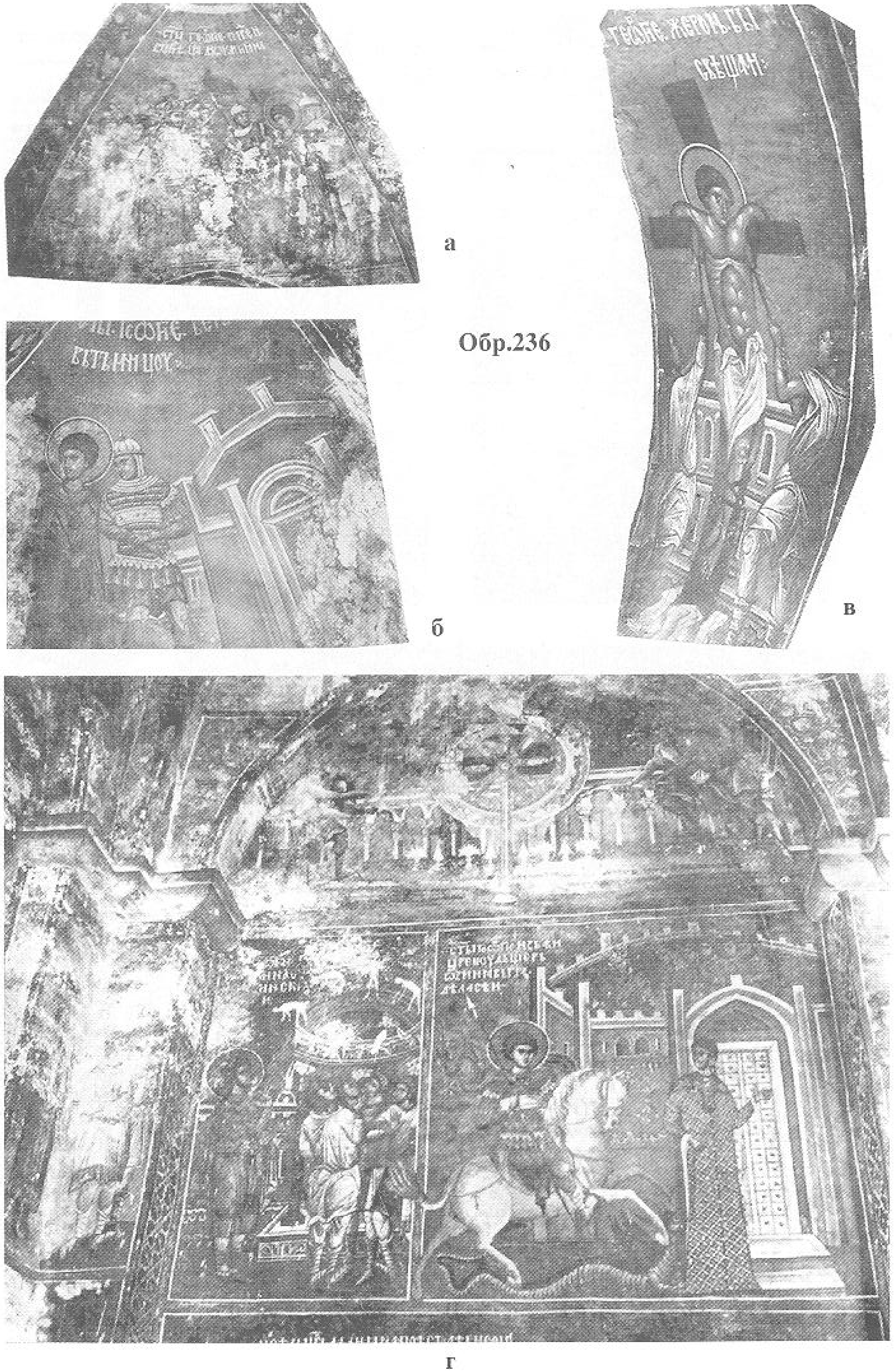


о



п

Обр.235



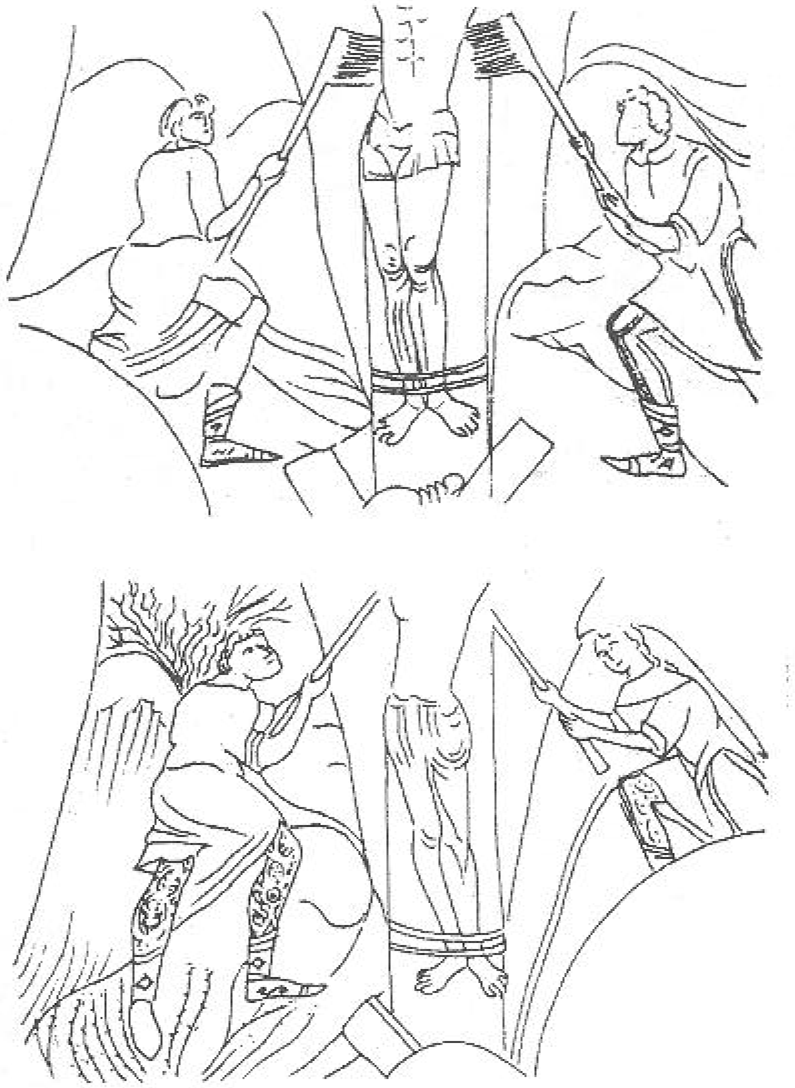
а

Обр.236

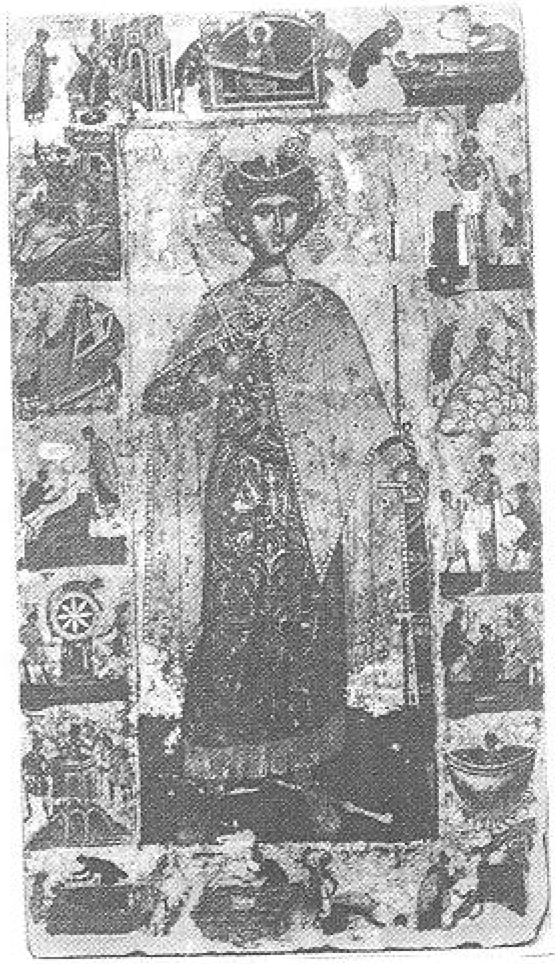
б

в

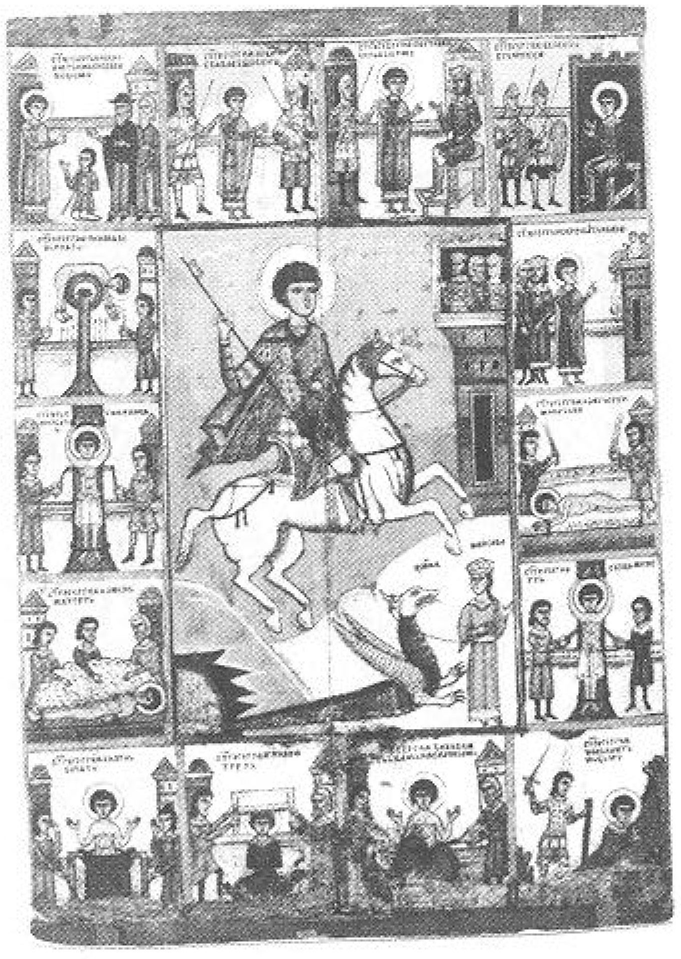
г



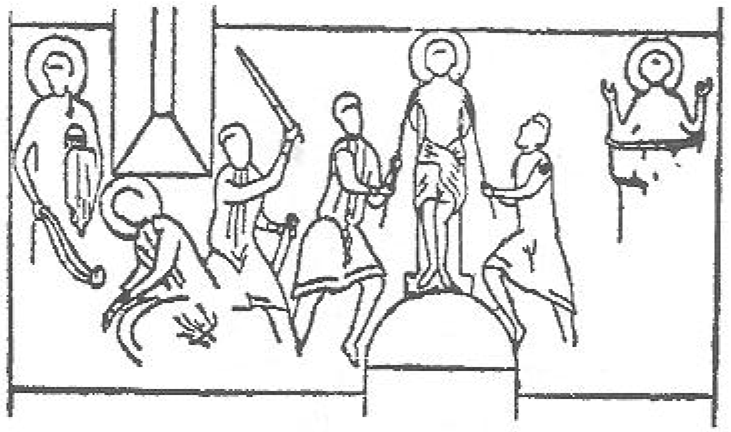
Обр.239

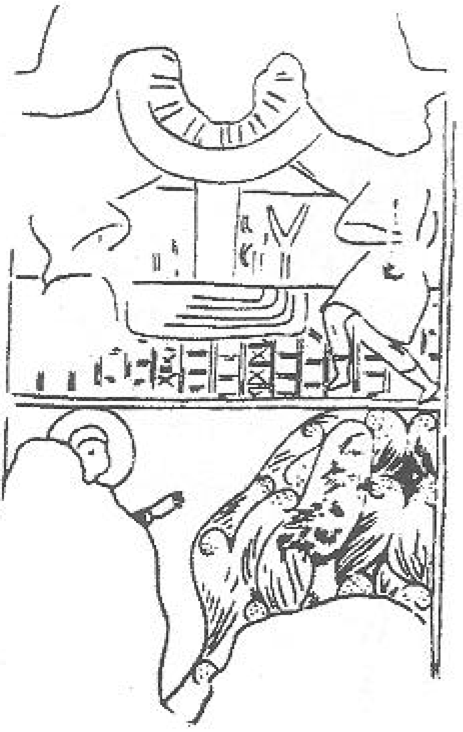


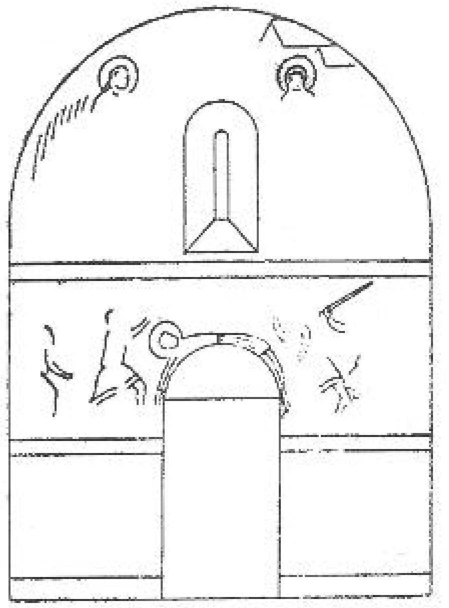
Обр.237

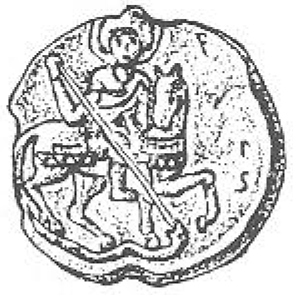


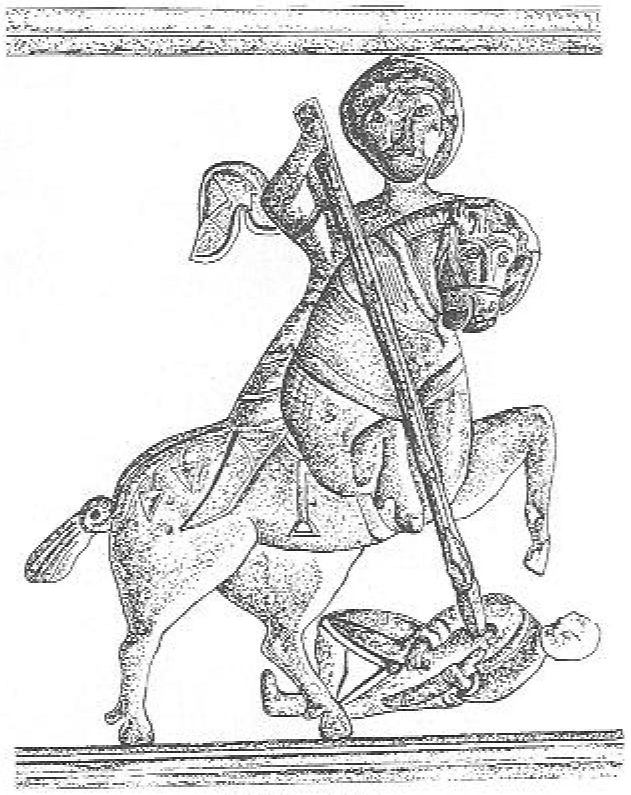
Обр.238

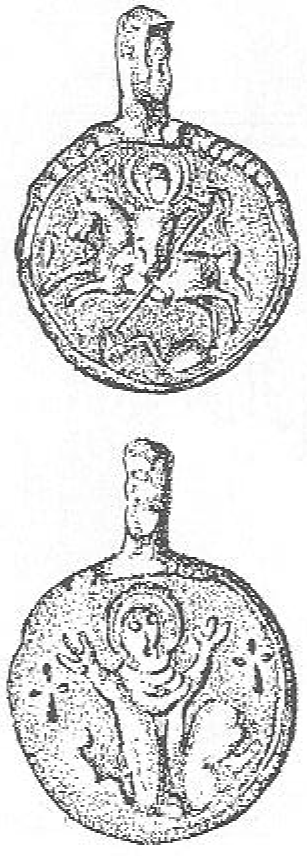

Обр.240

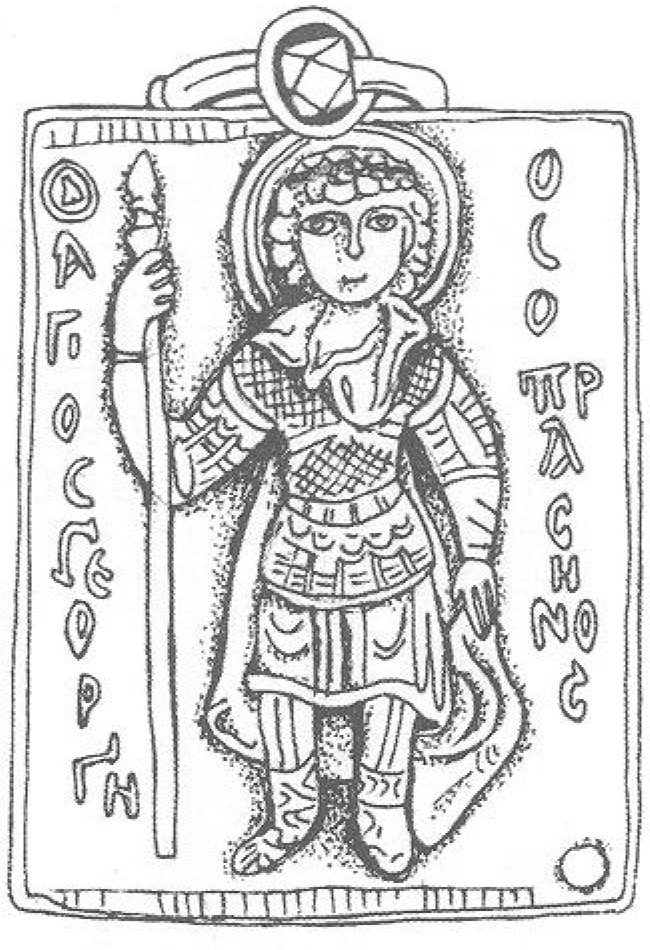

Обр.241

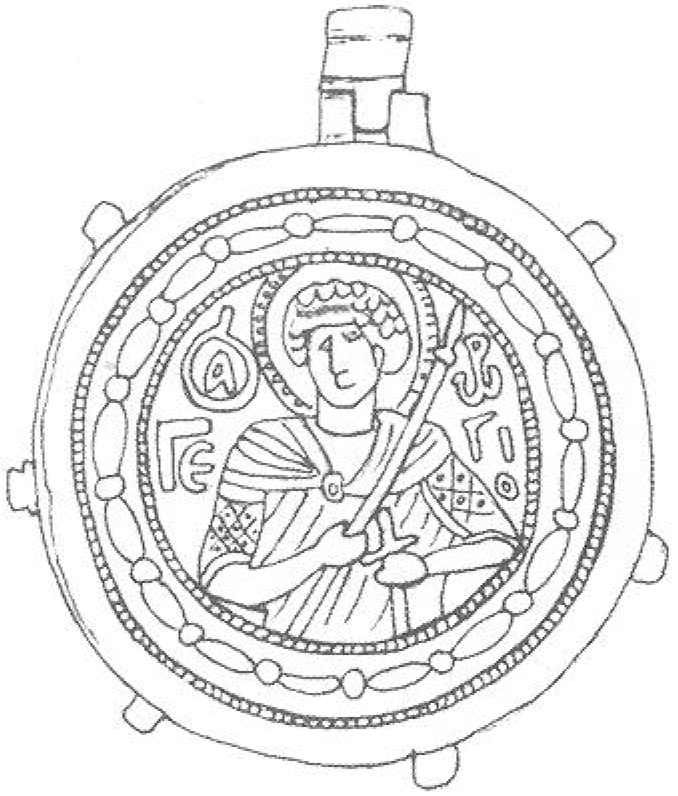

Обр.242

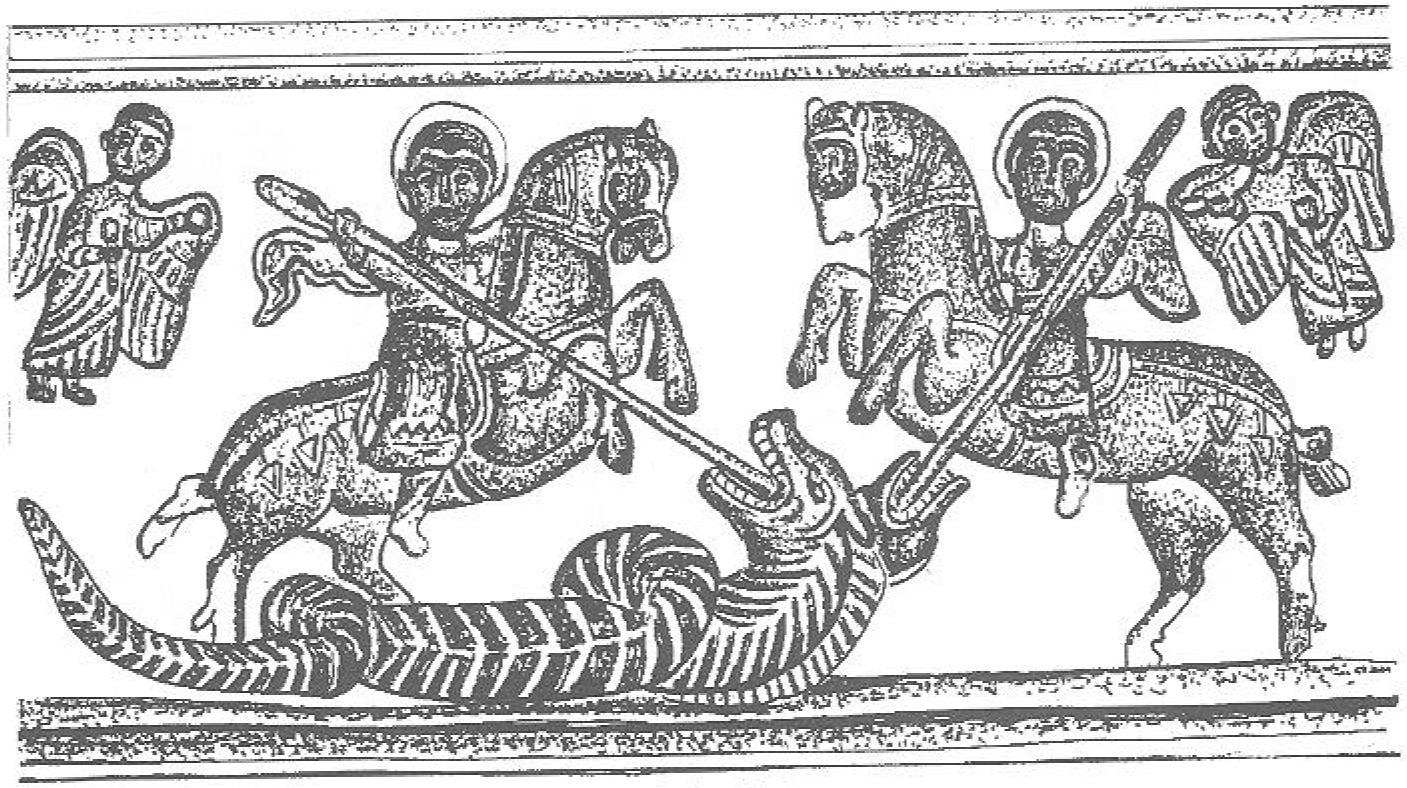

Обр.245


Обр.243


Обр.246


Обр.247


Обр.248


Обр.244